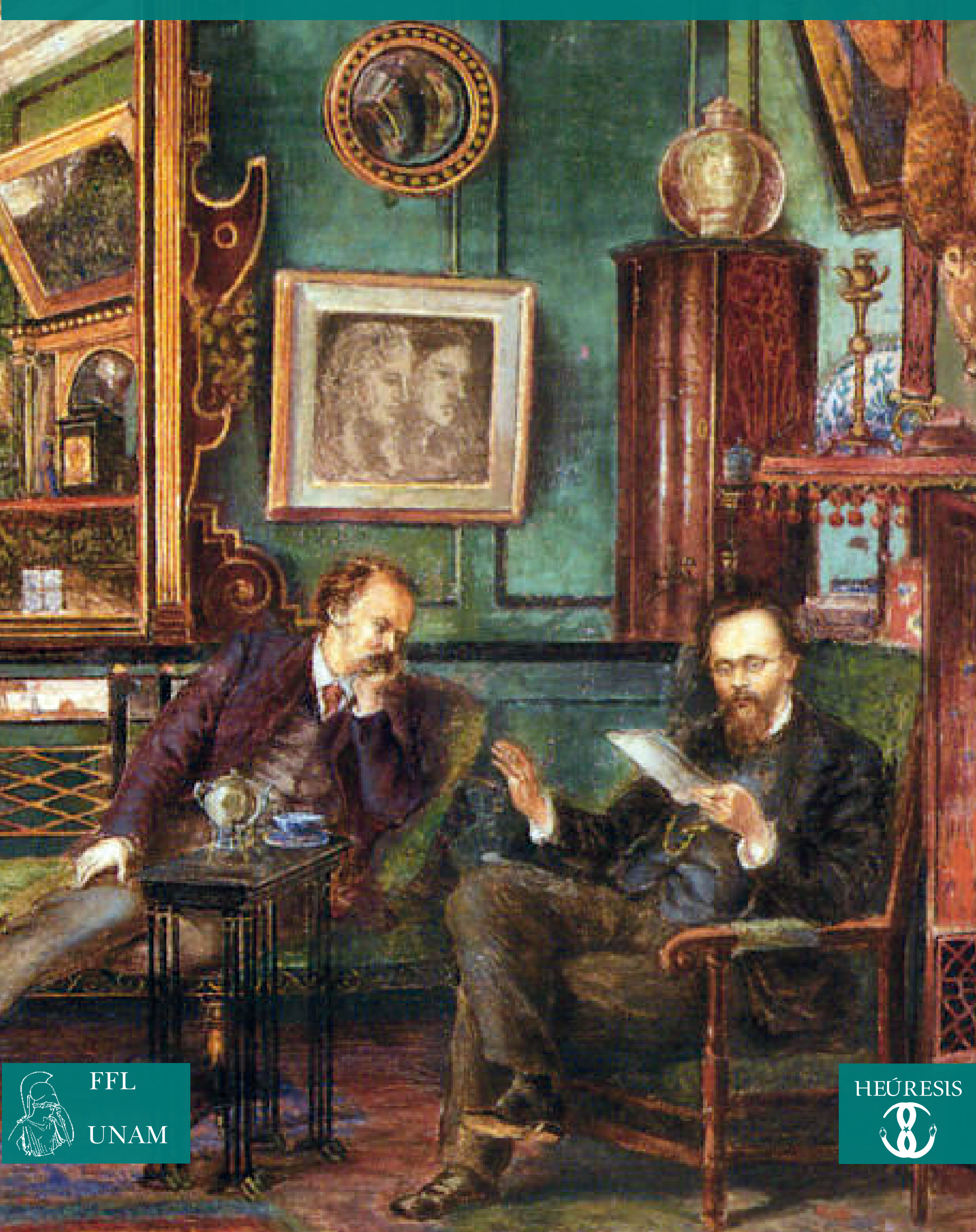
Gabriel Linares
Coordinador

Cánones y fugas,
el soneto como ejercicio de traducción literaria: teoría y práctica



FFL
UNAM

HEÚRESIS

GABRIEL LINARES

Es Doctor y Maestro en Literatura Hispánica por El Colegio de México y Licenciado en Letras Inglesas por la UNAM, así como traductor por ambas instituciones. Sus líneas de investigación son la poesía comparada, el concepto de voz poética y la traducción literaria. Es profesor titular de Literatura Inglesa en la UNAM. Ha sido merecedor de la Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Docentes (2010) y una beca Fulbright para realizar investigación en los EE.UU. (2013).



Cánones y fugas, el soneto como ejercicio de traducción literaria: teoría y práctica


HEÚRESIS

Cánones y fugas, el soneto como ejercicio de traducción literaria: teoría y práctica

Gabriel Linares

Coordinador

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



Cánones y fugas, el soneto como ejercicio de traducción literaria: teoría y práctica fue elaborado en el marco del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIME PE403016: “El soneto como ejercicio de traducción literaria. Teoría y práctica”.

La presente publicación es una edición especial, exclusiva para uso académico interno y no persigue fines de lucro.

Primera edición:
Marzo de 2019

ISBN 978-607-30-1593-6

Editado y producido en México

Cánones y fugas, el soneto como ejercicio de traducción literaria: teoría y práctica

Gabriel Linares

Coordinador



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/Vl-v58wen7I

Contenido interactivo

[Para regresar a este Contenido interactivo dar *click* en la flecha]

Agradecimientos

Como todo libro, éste es producto de un trabajo comunal. Es necesario agradecer, en primer lugar, el apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, que, con clave PE403016, aprobó el proyecto *El soneto como ejercicio de traducción literaria. Teoría y práctica* en el marco de la convocatoria PAPIME 2016. No obstante, quiero aprovechar este espacio y extender mi agradecimiento a colegas, estudiantes y amigos que han contribuido a su mejoramiento. En primer lugar, se encuentran los miembros del equipo de trabajo. Entre ellos, quiero agradecer muy especialmente a Mario Murgia, colega y amigo, y corresponsable del proyecto. También doy las gracias a Susy Rodríguez, por el apoyo solidario y la ilustración en la práctica del valor del trabajo en equipo. Finalmente, quedo en deuda con Juan Carlos Calvillo por su entusiasmo, solidaridad y apoyo en todas las etapas de este proyecto. No obstante, la entrega del presente libro a las entidades correspondientes hubiera sido imposible sin la oportuna y valiosísima ayuda de otros colegas, principalmente, alumnos, a los que espero mencionar aquí sin olvidar a ninguno. En primer lugar, a mi amiga y colega Inés García, por su lectura atenta, crítica y cuidadosa de todo el texto, llena de valiosas sugerencias. En cuanto a mis alumnos, los menciono en orden de aparición: Ricardo Mendoza, Iris Santa Ana, Alethia Ochoa, María Gómez De León, Yetzi Cortés y Renata Muñoz. Su desinteresado y generoso esfuerzo es una de las partes más importantes de lo mejor de este libro. Agradezco también a mi colega Lucía Rodríguez, quien me brindó la semilla de una idea que floreció después; primeramente, en el curso sobre soneto que he impartido por varios años en nuestra universidad y, finalmente, en este libro que tienes en tus manos. Reitero mi agradeciemiento a todos y a quienes no menciono aquí pero que saben quienes son. Toda virtud que pueda haber aquí es de ustedes (incluido tú, lector); toda deficiencia, mía.

Prólogo

Gabriel Linares
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Sobre este libro

El presente libro es producto de un proyecto de investigación realizado en el marco de la convocatoria PAPIME 2016. El título de dicho proyecto (con clave PE403016), y del presente libro, es *El soneto como ejercicio de traducción literaria: teoría y práctica*. El ejemplar que el lector tiene en sus manos incluye siete ejercicios de traducción comentada. En cada uno de ellos se presenta un soneto escrito en inglés o en otra de las lenguas cuyas literaturas se estudian en la Facultad, traducido en verso rimado y medido, y acompañado de un comentario detallado del original y de su traducción. También se incluye un soneto en hindi, pues, aunque esta lengua no se estudia en nuestra Facultad, es muestra de la amplitud del campo de influencia de esta forma poética.

El objetivo principal del proyecto es promover entre los estudiantes de la Licenciatura en Lenguas y Literaturas Modernas (Letras Inglesas) en el SUAyED (FFyL) la opción de titulación por traducción comentada. Los alumnos manifiestan interés durante los últimos años de la carrera por realizar trabajos de este tipo para conseguir el grado de licenciatura pero, estadísticamente, pocas traducciones comentadas se han realizado con este fin.

Nuestro propósito al promover la práctica y reflexión sobre el acto de traducir como un medio para que el alumno ejecute y profundice en los métodos de lectura adquiridos a lo largo de sus estudios parte de un profundo convencimiento de la importancia del oficio traductoril. Esta práctica, entre otras que el estudioso de la literatura ejerce en torno a su objeto de estudio, es aquella en la que es imposible evadir (como a veces sí ocurre en la crítica) el material mismo de la obra literaria: la palabra.

No se puede traducir sin prestar atención a la forma en que las palabras se combinan para producir frases, oraciones, párrafos que constituyen el texto. Traducir y reflexionar sobre la traducción son, por lo tanto, actividades que permiten sumergirse y explorar a profundidad la obra literaria, la génesis y circunstancias de su creación.

Dice Gabriel García Márquez que toda nota a pie de página es la revelación de una deficiencia de parte del traductor. Tal opinión puede ser aceptable, pero sólo si se reconoce que toda traducción es parcial y depende de los propósitos del traductor, y del momento en que se traduce. El comentario de una traducción, en ese sentido, sirve al traductor para justificar sus propósitos y hacernos ver todo aquello que en su traducción puede haber quedado en penumbras. En este sentido, el espíritu de la traducción comentada en general y de nuestro libro en particular es, más bien, nabokoviano, anotar y comentar profusamente, en el intento de hacer justicia al texto y a nuestra visión de él.

El volumen se centra, como ya he dicho, en el soneto, la forma poética de mayor tradición y éxito en las literaturas occidentales. Desde su aparición en la Italia del siglo XIII, no hay otra forma que haya sido adoptada y adaptada a tantas lenguas europeas (y a otras no europeas). Su permanencia, su omnipresencia, sus exigencias técnicas y su concisión proporcionan ventajas indudables para un trabajo de este tipo. Me referiré a continuación a algunas de ellas.

Los proverbiales catorce versos del soneto, junto con los segmentos argumentativos y métricos en que se divide según la lengua en la que se escribe, permiten (o exigen) a aquel que lo estudia una atención microscópica a cada elemento que lo constituye, tanto en la traducción como en su comentario. Por otro lado, el rigor métrico que impone al traductor y crítico deseoso de apreciarlo y reproducirlo en la forma de otro soneto implica, por un lado, consideraciones sobre la importancia de la técnica en la poesía y, por otro, un reto considerable en que se ejercitan las propias capacidades expresivas al ser confrontadas con los límites impuestos por la forma y la lengua.

Además, los siglos de edad del conjunto de obras que engloba la palabra "soneto" nos invitan a considerar cada especimen en su devenir, como consecuencia y causa, respectivamente, de otros sonetos previos y subsecuentes. En este sentido, cada una de las lecturas que aquí se presenta constituye no sólo un análisis minucioso de un texto, sino también de sus vínculos con la historia del soneto en su tradición literaria particular. Por otro lado, los diferentes capítulos del libro invitan a considerar comparativamente la historia de esta forma poética en el marco de las literaturas escritas en lenguas de origen europeo y, como se verá, también en otras.

El soneto, en este sentido, brinda la oportunidad de ahondar en los mecanismos de creación literaria y en las circunstancias particulares de este proceso. En el caso de las traducciones comentadas, este proceso se presenta, además, por partida doble; en la medida en que el lector se familiariza no sólo con un texto literario particular, sino también con otro texto —un soneto en español—, para cuya elaboración el traductor y crítico ha tenido el privilegio de convertirse también en creador, en poeta, desde el punto de vista etimológico de esta palabra. Así, cada capítulo ofrece un panorama detallado de lo que implica traducir y comentar un texto particular.

Cada capítulo puede leerse como un modelo a seguir de escritura de un ensayo argumentativo enfocado en el análisis de la traducción de un texto particular. No se pretende, sin embargo, ser esquemático o normativo en la presentación y estructuración de dichos textos. Cada uno de los autores ha decidido organizar su comentario de la manera que le ha parecido más efectiva y persuasiva. Se espera que el lector, al estar interesado en ello, explore por su cuenta (y, ¿por qué no?, con la ayuda de su asesor o tutor de universidad abierta, dado el caso), estudie el contenido y la estructura de los distintos capítulos según sus intereses. Puede distinguirse, sin embargo, una organización recurrente en cada comentario: 1) la presentación y contextualización del soneto; 2) el comentario crítico del mismo, y 3) la presentación, el análisis y el comentario de la traducción. Cada comentario está precedido por el soneto original y, en la

página siguiente, al menos por una de las traducciones realizadas por el autor del comentario.

El libro se divide en dos partes. En la primera, se presentan comentarios de las traducciones de cuatro sonetos en inglés; en la segunda, se encontrarán tres comentarios de sonetos traducidos de otras lenguas (alemán, francés e hindi), junto con sus respectivas traducciones. El que más de la mitad de los comentarios se ocupe de sonetos en inglés halla su justificación en el hecho de que el libro está dedicado, en principio, a los alumnos de Letras Inglesas de la Universidad Abierta y Educación a Distancia de la UNAM. La segunda parte, sin embargo, no es menos importante. Dicha sección quiere no sólo rendir testimonio al poder expansivo del soneto en lenguas habladas o escritas en América, Europa, e incluso en Asia, sino también servir como punto de partida a futuras reflexiones del lector, que pueden llevarlo por los caminos, por ejemplo, de la literatura comparada.

Un resumen, aunque sea somero, de cada trabajo, me parece innecesario. Sin embargo, algunos comentarios generales son pertinentes. Aunque el libro no está hecho para leerse en un orden particular, quien desee explorar los cuatro comentarios sobre sonetos en inglés en el orden sugerido tendrá un panorama de la historia del soneto en lengua inglesa y de sus diferentes puntos de inflexión.

El primer artículo está dedicado, de forma apropiada, a un soneto, el número 55, del libro que suele considerarse convencionalmente el punto más alto del soneto en lengua inglesa, los *Sonnets* de William Shakespeare, de 1609. Juan Carlos Calvillo, sin embargo, deja claro al lector que este importante volumen del bardo inglés surge en un momento de crisis del tradicional soneto petrarquista. Dicha crisis producirá a lo largo del resto del siglo XVII sonetos de muy variados temas, algunos de ellos representados por los poemas traducidos por Emiliano Gutiérrez y Mario Murgia: "Prayer I", de George Herbert y "On The Late Massacher in Piedmont", de John Milton, respectivamente. La relación entre el hombre y la divinidad es crucial en ambos sonetos, pero mientras que Herbert es devocional, místico, Milton hace de su fe el instrumento de la venganza ante la

injusticia humana. Finalmente, en el último artículo de esta sección, me enfoco en un soneto de principios del siglo XX, escrito por Ezra Pound, que es, a su vez, la traducción o imitación de un soneto del siglo XIV de Guido Cavalcanti. En él, el escritor estadounidense parece querer reescribir la tradición del soneto en lengua inglesa. Por supuesto, como sus predecesores demuestran, no es el primero en intentarlo.

Si se acepta, en este sentido, que la reescritura de la tradición sonetística es un aspecto central de los poemas de esta sección, la necesidad de traducirlos es casi inevitable. De una u otra manera, cada uno de los traductores, al reproducir el soneto escogido en inglés, lo reescribe y explora las posibilidades expresivas de su lengua. Calvillo y Gutiérrez optan, con rigor y felicidad, por reescribir a Shakespeare y a Herbert echando mano del endecasílabo y de la rima consonante, las herramientas ortodoxas del soneto español. Murgia y quien escribe este prólogo nos aventuramos a ensayar otros metros y otras rimas, o la combinación de metros y rimas.

La segunda parte del libro, en sus dos primeros artículos, presenta al soneto desde la perspectiva de algunos de los poetas más icónicos de sus respectivas lenguas: Goethe y Mallarmé. El dúo ofrece un contrapeso esencial a la primera parte, en la medida que nos permite indagar en las posibilidades autorreferenciales y meditativas que el soneto ofrece a la condición humana después de las sucesivas marejadas intelectuales del neoclasicismo y el romanticismo. Lejos están estos metapoemas del juguetón tono de Lope de Vega ("Un soneto me manda…"), pues son oportunidades para reflexionar sobre la actividad artística y la identidad de sus creadores. Susy Rodríguez y María Elena Isibasi exploran estas reflexiones poéticas por medio de la traducción y el riguroso análisis de los textos y de sus oscuridades y opacidades, con el objetivo tal vez no de esclarecerlas, sino de hacerles justicia. Un caso interesante cierra el volumen. Se trata de la presentación, comentario y traducción de un soneto escrito en hindi por Narendra Sharma. En sus páginas, Adrián Muñoz da cuenta de las circunstancias de este poema, que es la importación de una forma occidental a una lengua indoeuropea, es cierto, pero

alejada por el tiempo y el espacio de los paradigmas que constituyen el pensamiento del oeste.

Cada autor pondera y reflexiona sobre sus decisiones traductoriles e invoca las voces de otros distinguidos traductores y traductólogos, pero me atrevo a decir que ninguno hace uso de dichas voces como un patrón o un molde para fabricar un objeto. Cada comentario y cada traducción ofrecen una perspectiva personal sobre el soneto en cuestión y sobre la traducción de poesía.

La traducción literaria, actividad cultural esencial, viene practicándose desde siempre en nuestra casa de estudios y en nuestro país. Ahí están, entre los poetas, Enrique González Martínez, Octavio Paz o José Emilio Pacheco. En el caso de nuestra universidad, tenemos los profundos ejemplares de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*, o las antologías publicadas por el Seminario Permanente de Traducción Literaria del Colegio de Letras Modernas de Nuestra Facultad (una inspiración de este libro es la antología *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, coordinada y editada por Eva Cruz). No obstante, creemos que hace falta generar espacios de reflexión sobre la práctica de la traducción desde México. El presente libro es un primer intento por abrir ese espacio.

Se echará de menos la presencia de un artículo sobre el soneto en Italia. Desafortunadamente, no se encuentra ya entre nosotros el colega al que habíamos invitado a colaborar con el comentario de un soneto traducido del italiano, el profesor Jorge Alberto Aguayo. A su recuerdo también dedicamos este libro, dirigido principalmente a nuestros estudiantes. De algún modo, sin embargo, la poesía italiana está presente en cada uno de los ensayos que siguen.

Antes de dejar al lector en libertad de recorrer los siguientes comentarios y traducciones, se presenta en las siguientes páginas una brevísima introducción al soneto y a algunos términos útiles para entender sus elementos constitutivos. Sólo se trata de un esbozo que no pretende agotar el tema, sino proporcionar algunas herramientas útiles para ahondar en el estudio de esta forma poética.

Introducción

Sobre el soneto

De entre los muchos sonetos autorreferenciales que existen, “A un poeta del siglo XIII” de Jorge Luis Borges es un texto útil para entender algunas de las principales caracterísiticas de esta forma poética. Dice el poema:

> Vuelve a mirar los arduos borradores
> de aquel primer soneto innominado,
> la página arbitraria en que ha mezclado
> tercetos y cuartetos pecadores.
>
> Lima con lenta pluma sus rigores
> y se detiene. Acaso le ha llegado
> del porvenir y de su horror sagrado
> un rumor de remotos ruiseñores.
>
> ¿Habrá sentido que no estaba solo
> y que el arcano, el increíble Apolo
> le había revelado un arquetipo,
>
> un ávido cristal que apresaría
> cuanto la noche cierra o abre el día:
> dédalo, laberinto, enigma, Edipo?

En este poema, Borges imagina al hombre que por primera vez compuso un soneto y nos invita a considerar la posible perplejidad de éste a la luz futura de la importancia que esta forma poética cobraría en

las literaturas occidentales. Pero ¿sabemos quién fue este hombre y cuándo inventó el soneto? Todo parece indicar que el soneto surge en la corte del emperador Federico Barbarroja, en Sicilia, en el siglo XIII. La palabra "soneto" puede traducirse como "sonidito", es decir, algo así como una "cancioncita". Suele aceptarse que el creador de la forma, y al que se refiere Borges en su soneto, fue un tal Giacomo da Lentini, uno de los notarios de dicha corte. Ya en los primeros textos de Lentini se advierte la constitución del soneto en dos unidades, una de ocho versos y otra de seis, que dan un total de catorce versos. Ya, también para esa época, el endecasílabo se había vuelto la unidad más común del verso italiano.

Estas características son, a primera vista, verificables en el poema de Borges, así como algunas peculiaridades que nos ayudarán a explorar esta forma en italiano y en otras lenguas. En primer lugar, conviene hablar brevemente del endecasílabo, el verso en que tradicionalmente los sonetos se han escrito en italiano y en español. En ambas lenguas, los versos se consideran siempre graves. El número de sílabas se cuenta considerando la última sílaba acentuada en cada verso y añadiendo una sílaba más. Es decir, si el verso acaba en una palabra aguda, añadiremos una sílaba; si es esdrújula, restaremos una; si es grave, dicha adición u supresión son innecesarias. "El murciélago", una vieja canción anónima, puede servirnos para ejemplificar esto. Dice su primera estrofa:

En noche lóbrega, galán incógnito
las calles céntricas atravesó
y bajo clásica ventana gótica
templó su cítara y así cantó.

En los versos nones las palabras finales son esdrújulas. En los pares, agudas. Si contáramos el número de sílabas sin atender a la regla que enuncié antes, los nones tendrían doce sílabas; los pares, diez. Pero si resto una sílaba a los versos de terminación esdrújula y añado una a los agudos, cada uno de los versos tiene entonces once sílabas. Esto, que puede parecer una manera absurda de justificar una asimetría, halla su

razón de ser en el hecho de que, en todos estos versos, sin excepción, la última sílaba acentuada es la décima. Esto da unidad armónica a los versos citados independientemente de la acentuación de la última palabra.

De acuerdo con esta lógica, entonces, un verso endecasílabo es aquel cuyo último acento se encuentra en la décima sílaba. Pero esto tampoco basta. Otros acentos en el interior del verso también son relevantes. Aunque las clasificaciones del endecasílabo se pueden multiplicar (tan sólo el *Diccionario de métrica española* de Domínguez Caparrós contiene más de cuarenta entradas para distintos tipos de versos endecasílabos), puede decirse que, fundamentalmente hay dos tipos de endecasílabos en italiano y en español: el endecasílabo a minori, con acento en la cuarta sílaba (y frecuentemente en la octava) y en la décima, y el llamado a maiori, con acento en la sexta y en la décima. A veces, en un mismo verso puede convivir el acento en cuarta sílaba con el acento en sexta. También puede haber acentos en otros lugares (pero no en cualquier lugar, como veremos a continuación). En resumen, sin embargo, es indispensable que haya acento en cuarta y décima, o en sexta y décima.

Veamos algunos ejemplos tomados del soneto de Borges. Véase el verso 8: "Del porven*í*r y de su horr*ó*r sagr*á*do". He puesto una tilde en las sílabas acentuadas. Estamos ante un tipo de endecasílabo a minori, con acentos en cuarta y décima, pero también con acento en octava. A este tipo de endecasílabo con estos tres acentos se le suele llamar "sáfico". Veamos ahora el tercer verso: "La página arbitr*á*ria en que ha mezcl*á*do". Nos encontramos aquí con un tipo de endecasílabo a maiori, con acentos en sexta y décima. También, además, tiene un acento en la segunda sílaba, lo cual lo hace, según la nomenclatura de Tomás Navarro Tomás, un "endecasílabo heroico". Considérese por último el verso inicial: "Vu*é*lve a mir*á*r los árduos borradores". Aquí, conviven los acentos en cuarta y sexta. Tenemos también el acento obligatorio en décima. La convivencia de diferentes tipos de endecasílabos en una misma composición crea un efecto de "polirritmia" (Domínguez Caparrós, "endecasílabo polirrítimico") que es natural a la escritura de poesía. Siempre y cuando haya acento en décima, no es indispensable

que todos los endecasílabos que componen un poema estén acentuados siempre en la cuarta o siempre en la sexta sílaba. De hecho, la variedad evita la monotonía.

En español, hay un sólo tipo de endecasílabo que está proscrito del soneto y de otras formas poéticas importadas del italiano. Es el endecasílabo de gaita gallega, previo al renacimiento. El ejemplo clásico es: "Tanto bailé con el *á*ma del c*ú*ra,/ tanto bailé que me di*ó* calent*ú*ra", una canción popular. Comparado con los otros, al oído del hablante del español moderno tiende a sonar duro.

El español adaptó con un gran éxito el endecasílabo italiano, pero no fue así en otras lenguas, ni siquiera en el portugués o en el francés. Conviene, sin embargo, decir algo sobre las lenguas germanas (como el alemán o el inglés), pues presentan un interesante punto de comparación con respecto a las romances (hijas del latín, y representadas en este libro por el francés y el español).

Consideremos la primera estrofa de un soneto. El primer cuarteto del soneto de Quevedo dice así:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas,
y tumba de sí proprio el Aventino.

Unas décadas antes, Edmund Spenser habría escrito:

Thou stranger, which for Rome in Rome here seekest,
And nought of Rome in Rome perceiv'st at all,
These same olde walls, olde arches which thou seest,
Olde Palaces, is that which Rome men call.

El verso en el que escribe el poeta épico isabelino, sin embargo, no es un endecasílabo. Se trata, más bien, del verso más popular de la poesía inglesa: el *iambic pentameter* o "pentámetro yámbico". Esta frase no

quiere decir otra cosa que un verso conformado por cinco unidades métricas (un "pentámetro") constituidas cada una por una sílaba átona y una tónica (un "yambo"). A cada una de dichas unidades métricas se le da el nombre de "pie". El ejemplo más claro de pentámetro yámbico en la estrofa de Spenser que he citado es el segundo verso, que repito a continuación, acentuando las sílabas tónicas y separando con una diagonal los pies: "And n*ó*ught/ of R*ó*me/ in R*ó*me/ perc*é*iv'st/ at *á*ll". Este tipo de verso de cinco acentos se deja ya oír en la poesía de Chaucer (Borges recuerda, por ejemplo, el siguiente verso del "Knightes Tale" o "Cuento del caballero": "The smiler with the knife under the cloak"), pero no fue sino hasta el renacimiento que adquirió solidez y reconocimiento en manos de Henry Howard, The Earl of Surrey (el conde de Surrey, diríamos), uno de los dos primeros escritores de sonetos en inglés, junto con Thomas Wyatt, otro cortesano de la corte de Enrique VIII. La nomenclatura proviene de las lenguas clásicas y muestra un típico afán renacentista por vincularse con las literaturas de la antigüedad. Pero esta adopción es sólo hasta cierto punto adecuada. En griego y latín, un yambo resulta de combinar una sílaba breve y otra larga, mientras que en inglés, como ya se dijo, dicha unidad métrica es el producto de una sílaba átona y otra tónica ("of R*ó*me", por ejemplo).

He dicho que el segundo verso de los que he citado de Spenser es un ejemplo especialmente claro de pentámetro yámbico. Los tres versos restantes lo son en menor medida, en tanto que se valen de licencias poéticas que pueden tener, por un lado, un valor expresivo, pero que, como ya dije cuando hablé del endecasílabo, también evitan la monotonía de un ritmo permanentemente uniforme. Para entender algunas de las variaciones más relevantes de este tipo de verso, presentes, además, en esta estrofa de Spenser, podemos invocar uno de los pentámetros yámbicos más famosos de la poesía inglesa, el de *Hamlet*, de William Shakespeare: "To be or not to be, that is the question." Podemos considerar el verso un pentámetro yámbico bastante convencional y escandirlo (medirlo, del latín "scandere", contar las sílabas de un verso, pero, también, originalmente, "ascender") de la siguiente manera: "To b*é*/ or

n*ó*t/ to b*é*,/ that *í*s/ the qu*é*s/tion". No obstante, algunos problemas saltan a la vista desde el inicio. Nos sobra, para empezar, una sílaba átona final. No obstante, en tanto que ésta sigue al último pie yambo, es perfectamente admisible. A estos finales átonos se les llama, en inglés (así como en alemán y francés) finales "femeninos". Llama la atención que esta políticamente incorrecta designación no existe ni en el italiano ni en el español, donde, por supuesto, todos los finales son femeninos, en tanto que todos los versos son graves (es decir, la última sílaba siempre es átona).

Por otro lado, está el problema del cuarto pie ("that is") del verso de Shakespeare. ¿Debe considerarse conformado por una sílaba átona y una tónica ("that *í*s")? ¿O al revés ("th*á*t is")? En el segundo caso, no se llamaría yambo, sino "troqueo". Nuevamente, sin embargo, esta variante es perfectamente posible en un pentámetro yámbico. Para volver al poema de Spenser, si uno considera el primer verso: "Thou stranger, which for Rome in Rome here sekeest", es posible advertir un final femenino en "here s*é*ekest". También es perceptible una inversión trocaica al inicio, pues podemos leer no sólo "Thou str*á*n/ger" sino también "Th*ó*u strang/er". Incluso, acaso se podría decir que ambas sílabas en ese primer pie son tónicas, lo cual, por cierto, también es una licencia aceptable. Véase, por ejemplo, el siguiente verso del poema épico del siglo XVII, *Paradise Lost*, de John Milton: "Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens and shades of death." Las adopciones de la terminología clásica al inglés fueron imitadas, también, por la literatura alemana. Decimos de estas dos lenguas, de origen germano, que su sistema prosódico es "silábico acentual", por la importancia que las sílabas tónicas tienen en él. En el caso de lenguas neolatinas como, por ejemplo, el italiano, el español, el portugués y el francés, decimos que su sistema de versificación es "sílabico". No obstante, espero que mi explicación deje claro que eso no significa que, aunque menos aparentes en las lenguas romances, los acentos y su localización en el verso no son importantes.

Una vez que hemos visto someramente qué tipo de verso constituye el soneto y algunas de las formas en las que ha sido asimilado fuera de Italia, conviene hablar del otro elemento fundamental: sus catorce versos.

Desde los ejemplos más antiguos que tenemos en italiano, hay una tendencia a agruparlos en dos grupos: uno de ocho versos y otro de seis, tal y como hemos visto en el soneto de Borges. A su vez, cada uno de estos grupos se divide en otros dos, lo cual da como resultado, en general (recordemos que aquí no hay reglas absolutas) un poema conformado por dos cuartetos y dos tercetos. Éstos se definen por la rima, que, en el soneto italiano convencional, suele disponerse de la siguiente forma: abbaabba. Esto ocurre también en "Un poeta del siglo XIII". Las rimas de los tercetos son variables, pero la forma en la que se entrelazan establece claramente una cohesión entre los seis versos finales (cdcdcd, cdecde, entre otras combinaciones). En el de Borges tenemos, por ejemplo, un esquema que más bien se asocia con el soneto francés (ccdeed; véase, por ejemplo, de patrón de rimas similar, el famoso soneto "Ses pur ongles très haut dédiant leur onyx", de Stéphane Mallarmé).

Tal división en secciones por medio de las rimas suele reflejar un cambio en el tratamiento del tema dentro del soneto. Dicho cambio recibe convencionalmente el nombre de *volta*, es decir, un "giro", mismo que se puede dar de muchas maneras. Recordemos el soneto de Borges con el que dimos inicio. Los seis últimos versos, a diferencia de los primeros ocho, son interrogativos. Y si bien se podría decir que la duda expresada por ellos ya se anuncia en el verso 6 ("Acaso le ha llegado"), ciertamente la forma de articularla es diferente en los tercetos, que juntos constituyen una extensa pregunta.

Podemos hallar en las lenguas en las que se estudian en este libro sonetos que mantienen esta división de ocho y seis versos, pero los poetas siempre han estado interesados en explorar nuevas posibilidades, muchas veces limitados por las lenguas en las que escriben. Una de las variantes más célebres es la del soneto inglés o shakespeareano. Esta combinación de rimas, distinta a la del soneto italiano, no fue inventada por Shakespeare, sino desarrollada por los primeros escritores y traductores de sonetos del siglo XVI (Wyatt, Surrey, Sidney, Spenser, etc.), pero se le nombra así por antonomasia dada la estatura del dramaturgo inglés y de su obra dentro de la tradición inglesa.

Del mismo modo en que en inglés los acentos parecen tener un mayor realce que en el italiano, éste, por ejemplo, es más rico en rimas que el inglés. En consecuencia, imitar el patrón de las rimas del soneto clásico italiano ofrece mayores retos para un poeta inglés que, por ejemplo, para un poeta que escribe en español, lengua también rica en rimas. Esto no quiere decir que no se haya practicado dicho patrón. Grandes poetas como Milton en el siglo XVII y Wordsworth durante el romanticismo compusieron sonetos prácticamente usando sólo el esquema italiano. No obstante, el esquema que llamamos "shakespeareano" es el que ha gozado de mayor favor en la poesía en lengua inglesa.

En la forma más común de dicho esquema, los catorce versos del soneto se dividen en tres cuartetos de rimas alternadas (ababcdcdefef) y un pareado o dístico final (gg). Como puede verse, las rimas de cada cuarteto no son comunes a las de los otros. Esto facilita la búsqueda de rimas, pues en lugar de tener que encontrar cuatro palabras que rimen, basta con buscar dos en cada caso. Esta organización, por supuesto, tiene consencuencias en cuanto a la localización de la volta. Ésta (cuando existe) se halla en los dos versos finales, que alcanzan entonces un tono contundente e incluso epigramático. Considérese, por ejemplo, uno de los sonetos más célebres de Shakespeare, el número 19:

Devouring Time, blunt thou the lion's paws,
And make the earth devour her own sweet brood;
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
And burn the long-lived phoenix in her blood;
Make glad and sorry seasons as thou fleet'st,
And do whate'er thou wilt, swift-footed Time,
To the wide world and all her fading sweets;
But I forbid thee one most heinous crime:
O, carve not with thy hours my love's fair brow,
Nor draw no lines there with thine antique pen;
Him in thy course untainted do allow
For beauty's pattern to succeeding men.

Yet do thy worst, old Time: despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young.

En los primeros doce versos, la voz poética exhorta al Tiempo personificado a no maltratar con su paso al amado, para que su belleza pueda ser un modelo para el porvenir (v. 12). No obstante, en los últimos dos versos, el poeta manifiesta su desinterés por lo que el tiempo haga, dado que el joven amado habrá de ser inmortalizado a través del soneto.

Así como el soneto de rimas italianas ha tenido un enorme éxito, también el soneto shakespeareano se ha importado, por ejemplo, al español. Para ejemplificar nuevamente la noción de volta y mostrar un soneto a la inglesa escrito en español, veamos este de Borges, quien escribió muchos con este esquema de rimas. Se titula "Susana Soca":

Con lento amor miraba los dispersos
colores de la tarde. Le placía
perderse en la compleja melodía
o en la curiosa vida de los versos.
No el rojo elemental sino los grises
hilaron su destino delicado,
hecho a discriminar y ejercitado
en la vacilación y en los matices.
Sin atreverse a hollar este perplejo
laberinto, atisbaba desde afuera
las formas, el tumulto y la carrera,
como aquella otra dama del espejo.
Dioses que moran más allá del ruego
la abandonaron a ese tigre, el Fuego.

Los primeros doce versos ofrecen un fuerte contraste a los dos últimos. Susana Soca (intelectual de origen uruguayo y amiga de Borges) es descrita en la primera parte del soneto en términos de suavidad y vaguedad.

La aparición del "fuego" en el último verso nos sorprende y comunica la violencia de la muerte de Soca, en un avionazo.

En las páginas precedentes he intentado esbozar un perfil del soneto. Mi propósito, ya lo he dicho, ha sido dar al lector una guía para adentrarse en las traducciones que siguen y en sus respectivos comentarios. Sin embargo, es conveniente dejar claro: cada texto literario es siempre diferente (y más rico) que cualquier descripción que se pueda dar de la forma o género a los que pertenezca. Si se siguen escribiendo sonetos es porque éstos son siempre distintos, en la medida en que la forma es sólo un punto de partida a la expresión personal, no un mero ejercicio automático. Y las formas también cambian. Uno de los principales propósitos de este ejercicio es el siguiente: sugerir que lo que a veces se ve como un canon monolítico es en realidad un espacio libre de escritura lleno de variantes. Los sonetos de Shakespeare no son menos experimentales que los de Pound, o los de Goethe que los de Mallarmé. Del mismo modo, en sus ochocientos años de historia, se han escrito muchos sonetos que no tienen catorce versos o que carecen de volta. En el caso del soneto de Borges que acabo de citar, por ejemplo, se puede ver que hay una organización en tres cuartetos y un pareado, tal como ocurre en inglés, pero también es claro que las rimas son abrazadas, no alternas, como ocurriría —a veces— en dicha lengua germana.

El propósito final del presente libro no es presentar esquemas inflexibles ni métodos de traducción únicos. Es ofrecer vías para circular a través del soneto y de la traducción de poesía. Cada uno de los autores fue, en este sentido, libre de traducir su soneto de la manera que le pareciera más conveniente, con la única condición de que produjera un soneto en español. El libro quiere respetar la individualidad de cada traductor, de cada texto y de cada poeta, y aspira a invitar al lector a un ejercicio similar de libertad.

PRIMERA PARTE

Comentarios de sonetos en inglés traducidos al español

Sonnet 55

Not marble nor the gilded monuments
Of princes shall outlive this powerful rhyme;
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmear'd with sluttish time.

When wasteful war shall statues overturn,
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn
The living record of your memory.

'Gainst death and all-oblivious enmity
Shall you pace forth; your praise shall still find room,
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.
So, till the judgment that yourself arise,
You live in this, and dwell in lovers' eyes.

William Shakespeare

Soneto 55

Ni el mármol ni los áureos monumentos de reyes
serán más perdurables que el poder de mi rima;
mis contentos harán que luzcas y destelles
más que la piedra opaca que el tiempo desestima.

Cuando la guerra atroz derribe la escultura
e incendios desenraicen las obras de arquitectos,
ni Marte con su espada ni el fuego en su bravura
quemarán tu memoria, aún viva en los afectos.

De cara a la amenaza del olvido y la muerte
vas a triunfar; tu elogio abrirá su camino
a los ojos de todo porvenir, que convierte
este mundo en cenizas, su postrero destino.

De este modo, hasta el juicio en que tú te levantes,
vives aquí, y en ojos de todos los amantes.

William Shakespeare
Trad. Juan Carlos Calvillo

“Outlive This Powerful Rhyme”
La retraducción del soneto 55 de Shakespeare

Juan Carlos Calvillo R.
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México

“Time reveals all translation to be paraphrase”, escribe Richard Howard en el prefacio a su versión inglesa de *El inmoralista* de André Gide (vi) y, esta admisión, al menos en lo que concierne a la traducción literaria, es una de las cosas más francas y sensatas que se han dicho jamás al respecto de la necesidad de retraducir. Uno de los motivos principales por los que se emprende la traducción de un determinado texto a una lengua en la que ya existe una versión precedente (“retraducción”) es, como demuestra Antoine Berman, la percepción que surge luego de cierto tiempo de que ese trabajo inicial es deficiente, anticuado y, por lo general, domesticador en un grado innecesario (1-7). Existen, desde luego, otras motivaciones, no todas las cuales están forzosamente relacionadas con el paso del tiempo y la obligación moral de reemplazar a un predecesor (como, por ejemplo, la propuesta de interpretaciones novedosas a partir del desarrollo de estrategias traductoras distintas, así como, en materia política, a raíz de una compleja variedad de luchas de poder que modifican el contexto cultural o ideológico de recepción). Sin embargo, el caso más común, por mucho, es el que se presenta cuando la traducción posterior se da a la tarea de subsanar las deficiencias de las anteriores, o bien de cumplir la función que éstas han dejado ya de satisfacer en la cultura meta.

La retraducción, como fenómeno, no es uno de los temas más explorados en traductología (Zaro 21-32), si bien se sabe que la institución del canon literario y la permanencia de los textos clásicos a lo largo del tiempo mantienen una relación de mutua dependencia con los traductores que, generación tras generación, renuevan y actualizan sus lecturas (Venuti 25-38). No obstante, sigue siendo difícil decir a ciencia cierta por qué hay traducciones que caen en el olvido mientras que otras, a pesar

de su edad, se reeditan una y otra vez; o, por poner un caso distinto, por qué hay épocas en las que proliferan las retraducciones y otras en las que ese trabajo no se considera prioritario. Desde luego, la investigación en torno a las condiciones ideológicas que estimulan la retraducción es tema de un estudio distinto, pero me permito la mención porque todos estos asuntos, sin lugar a dudas, tienen una incidencia, o cuando menos deberían considerarse, en cada sucesiva retraducción de obras clásicas, como lo son los poemas líricos de William Shakespeare.

El presente comentario tiene por objeto justificar una retraducción mexicana del soneto 55 de Shakespeare realizada, como se expondrá más adelante, con la intención de satisfacer un propósito o una finalidad estética. Es preciso reconocer desde un principio que tal labor no se lleva a cabo en un vacío, y es por ello que, después de presentar los *Sonnets* en su contexto original, el artículo se da a la tarea de ofrecer un repaso, necesariamente somero, de las traducciones españolas que anteceden a mi trabajo; esto, por supuesto, bajo el entendido de que todas las versiones existentes determinan no sólo la impresión que se tiene del autor y la obra en la cultura meta sino, también, en gran medida, las alternativas con las que cuenta el traductor de acuerdo con las necesidades del público al que se dirige. El texto finaliza con la exposición razonada del criterio general que gobierna la toma de decisiones, en el marco del cual se espera demostrar que la traducción propuesta resulta válida, pertinente y eficaz.

La edición de *Shake-speares Sonnets* de 1609

En 1609, una década después de haberse mitigado casi por completo el auge de las secuencias de sonetos en la Inglaterra isabelina, el editor Thomas Thorpe, en Londres, publica una colección de 154 poemas bajo el título de *Shake-speares Sonnets. Neuer before Imprinted.* El volumen de Thorpe parece sacar rédito de una expectativa que comenzara a gestarse luego de que el antólogo Francis Meres, en su *Palladis Tamia* (1598), asegurara que existía un conjunto de “sugred sonnets” que el ya famoso

hombre de teatro había circulado, presuntamente en forma de manuscrito, entre el círculo de sus "private friends" (citado en Duncan-Jones 1-2).

No obstante, la alegación de Thorpe respecto al carácter inédito de los sonetos es sólo parcialmente cierta: dos de ellos se habían publicado ya en *The Passionate Pilgrim*, editado por William Jaggard en 1599, entre otros poemas espurios atribuidos al dramaturgo de Stratford. Por ésta y muchas otras razones —principalmente "the mediocre printing of the text and the apparent absence of authorial proof-correction" (Duncan-Jones 11)—, la autoridad del volumen de Thorpe ha sido motivo de debate a lo largo de los cuatrocientos años posteriores a su publicación. La opinión generalizada es que se trata de una edición *pirata*: muchos especialistas, como Sidney Lee (por citar sólo el caso más vehemente), consideran los *Sonnets* de 1609 la versión mal impresa de "a stolen manuscript itself of poor quality" (Duncan-Jones 36). Otros críticos, en fechas más recientes, afirman que existe evidencia para suponer que el propio Shakespeare autorizó la publicación de Thorpe, tal como lo hizo con sus dos poemas narrativos, *Venus and Adonis* (1593) y *The Rape of Lucrece* (1594), también editados en momentos en que los brotes de peste obligaban a las autoridades londinenses a cerrar los teatros, por lo que los dramaturgos se veían en la necesidad de recurrir a la imprenta en busca de ingresos (Duncan-Jones 7-8).

Con todo, el debate sobre la autoridad del volumen de 1609 no es un asunto de interés únicamente especializado. Si se tuviera certeza de la participación del poeta en la edición, sería factible aseverar que los 154 sonetos del *Quarto* —numerados con caracteres arábigos, uno seguido del otro— aparecen en el orden que dispuso el propio Shakespeare. Sin embargo, dado que no se cuenta con esta seguridad, cualquier especulación relativa a la organización secuencial de los poemas constituye, en sí, un acto de interpretación.

A diferencia, pues, del *Astrophel and Stella* de Sidney, de los *Amoretti* de Spenser y de la gran mayoría de colecciones de sonetos isabelinos, el volumen de Thorpe no puede considerarse un ciclo o una sucesión de poemas encadenados: su lectura no depende, y no puede depender, del

seguimiento de una historia a partir de episodios individuales. Por esta razón, las conjeturas que tratan de imponerle una lógica o una progresión narrativa a los *Sonnets,* tan frecuentes en la crítica shakespeariana, son, si no un afán completamente vano, cuando menos, un esfuerzo mal dirigido. Los sonetos son poemas autónomos que expresan una compleja variedad de estados emocionales o intelectuales. Pueden agruparse en diversos subconjuntos, por afinidad temática o de cualquier otra índole (como sucede, por ejemplo, con los números 1-17, los llamados "sonetos de procreación", cuya factura posiblemente antedata a la del resto), pero nada garantiza que exista un enlace consistente de un soneto a otro. Como afirma Helen Vendler, "it does no good to act as if these lyrics were either a novel or a documentary of a lived life" (2).

La misma advertencia debe hacerse en cuanto atañe a la lectura biográfica del volumen de Thorpe. De sobra se sabe que los supuestos "personajes" de los *Sonnets* de Shakespeare —el joven aristócrata de belleza inmarcesible, la dama de cabello oscuro que en nada se asemeja al sol, y el poeta rival cuyo talento amenaza los elogios de la voz poética— son invenciones literarias cuyo vínculo con personas reales cercanas al dramaturgo no sólo puede ser inexistente sino, lo que es más, resulta del todo irrelevante para la lectura de los poemas. Y, sin embargo, con la única (posible) excepción de *The Tempest,* los *Sonnets,* y en especial su misteriosa dedicatoria a un tal Sr. W. H., son la obra que más conjeturas ha suscitado en términos de contenido autobiográfico.

La crítica seria de hoy en día tiende a abstenerse de relacionar las situaciones que describen los sonetos —basadas en una experiencia intensamente personal, cabe suponer— con la vida y la personalidad de William Shakespeare, sobre todo a partir del surgimiento de enfoques que privilegian, hasta cierto punto, la descontextualización de los poemas en favor de lecturas atentas, detalladas, cuyo interés principal radica en la técnica de composición y la estructura del texto (*cfr*. Duncan-Jones 81-85). No está de más, incluso, hacer hincapié en el hecho de que los poetas isabelinos no eran dados a escribir autobiografías (Auden lv), como habrían querido los críticos románticos, tan interesados en las

revelaciones personales. Por citar de nuevo a Vendler, "Any commentator must […] make a division between Shakespeare the author and his fictive self, whom we name the speaker of the sonnets" (14). Así pues, sin pretensiones narrativas o autobiográficas, es posible aseverar que los *Sonnets* de Shakespeare son una serie de meditaciones líricas en torno al tema del amor; un conjunto de poemas breves en los que una voz en primera persona explora toda una diversidad de emociones, reflexiones y percepciones que encuentran su justa medida en el marco de una forma poética extraordinariamente rigurosa.

No obstante lo anterior, es posible reconocer, sin duda, un conjunto de características y patrones temáticos que gobiernan, en términos generales, la colección de sonetos. Los primeros 126, por mucho el grupo más cuantioso, son poemas que celebran la hermosura de un joven varón a quien la voz poética profesa su afecto. Mucho más homogéneos a la luz de la comparación, los números 1-17 exhortan al dedicatario a engendrar una descendencia, a fin de que la posteridad pueda gozar de otros ejemplares de su belleza cuando la suya decline. En lo sucesivo, los sonetos dedicados al joven hermoso sirven al poeta, a manera de *leitmotiv,* para llevar a cabo reflexiones en torno a la decadencia y la mortalidad de la belleza, ante lo cual sólo el amor y la poesía se ofrecen como baluartes para contrarrestar y vencer la inclemencia del paso del tiempo. Los sonetos 127-152 hacen referencia a una dama de cabello y ojos oscuros que, a pesar de no ser bella, joven, aristocrática, ni virtuosa, gana la admiración de la voz poética y se convierte en el objeto de su afecto. Estos poemas, "brutally defiant of Petrarchanism" (Duncan-Jones 47) puesto que subvierten el protocolo de la alabanza hiperbólica tanto como los primeros, en su veneración de la belleza masculina, son el resultado de una búsqueda por parte de Shakespeare de "appropriate and redefine the genre, rejecting the stale conceits of mistress-worship, and to create a sonnet sequence so different from all its predecessors that the form could never be the same again" (Duncan-Jones 49).

Muy poco es lo que se ha escrito al respecto de las traducciones españolas de los *Sonnets* de Shakespeare si se compara con la atención crítica que han recibido las diversas importaciones, adaptaciones y apropiaciones de sus obras dramáticas. Los trabajos de Micaela Muñoz y Ángel Luis Pujante, referidos en la bibliografía, hacen un esfuerzo loable por rastrear las traducciones más tempranas de los *Sonnets* (antes de 1930), mientras que el artículo “La popularidad de un texto isabelino en España: los Sonetos de Shakespeare”, de Ian MacCandless, se da a la tarea de comparar una muestra de siete versiones de un mismo soneto a fin de “dilucidar las estrategias traductivas empleadas por los distintos traductores” (228). Dado que tales investigaciones se encuentran a disposición del lector y que, en sentido estricto, no comparten los objetivos de esta traducción comentada, a continuación se ofrece solamente un brevísimo resumen de los asuntos tratados en dichos trabajos que más incidencia tienen en el afán de justificar una retraducción del soneto 55.

La primera publicación en la que aparecen los sonetos de Shakespeare traducidos a la lengua española es un *Breve estudio* de 1877 en que su autor, el cubano Matías de Velasco y Rojas, lleva a cabo versiones en prosa de 37 poemas completos y de fragmentos de otros 50. Suya también puede ser la primera traducción de un soneto shakespeariano —el número 149— que se adecua a la estructura métrica y estrófica de la forma poética (en este caso un soneto italiano, no inglés, de conformidad con la tradición sonetística española), publicada en el año de 1889. Como argumenta Pujante, es probable que las traducciones del poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde se hayan realizado antes que las de Velasco, pero no se publicaron sino hasta unas cuatro o cinco décadas más tarde.

A partir de 1877, y hasta los años veinte, varios sonetos sueltos aparecieron en antologías como *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa* (1918), en versiones métricas, respetando la estructura del soneto, de José de Armas, Fernando Maristany, Julio Arceval y José Pablo Rivas, entre otros. Dos datos de particular interés son los que vale la pena

resaltar al respecto de estas traducciones tempranas: el primero, que, de los siete traductores documentados, sólo dos son españoles, contrario a lo que cabría suponer (tres son cubanos, uno puertorriqueño y otro mexicano). El segundo, un descubrimiento curioso, es que "Julio Arceval", traductor de los sonetos 31, 90 y 104 publicados en 1916, es en realidad el pseudónimo de Salvador de Madariaga, que volvió a editarlos, ya firmados con su nombre, en el *Manojo de poesías inglesas* de 1919. Madariaga habría también de realizar una traducción en verso de *Hamlet* publicada en Argentina en 1949.

Igualmente significativa es la mención de la *Antología de líricos ingleses y angloamericanos,* en siete volúmenes, publicada en Madrid entre 1915 y 1924. El tomo número 5 incluye traducciones en verso de 34 sonetos a cargo de seis personalidades distintas, entre las que destaca el nombre de Guillermo Macpherson, traductor pionero, asimismo, de *Hamlet, Romeo and Juliet, Macbeth* y otras veinte obras dramáticas de Shakespeare.

Finalmente, en 1929 aparece el volumen de *Obras completas de William Shakespeare,* en traducción de Luis Astrana Marín, admirable no sólo por la inmensidad de la tarea —al ser ésta la primera vez que se publica en español, además de la poesía lírica completa, la totalidad de la obra dramática en un solo tomo— sino también por la franca convicción de Astrana de brindarles a su lengua y a su cultura un trabajo artístico de inconmensurable valor. Como afirma él mismo en la "Introducción al mundo de habla castellana" con la que comienza el estudio preliminar de su edición, su propósito al traducir es dar "en la lengua más hermosa del mundo la obra entera del autor dramático más grande de todo el universo" (12).

Astrana reconoce que en la tarea de verter los sonetos al español lo anteceden "diferentes personas" que produjeron unas cuarenta versiones traducidas "casi siempre de un modo fragmentario y caprichoso" (18). Sus propios textos, en prosa, se proponen "ofrecer un calco del original" (20), así como conservar "el movimiento rítmico del verso [...] hasta donde lo permite nuestro idioma" (21). Por el hecho mismo de estar en prosa, de que no existe intención alguna —siquiera gráfica— de versificar, es evi-

dente que Astrana es más exitoso en la consecución del primero de estos objetivos que en la del segundo. Es cierto que sus traducciones se han criticado desde entonces, particularmente en América Latina, por sus arcaísmos deliberados, por la adopción de una variante del español intransigentemente peninsular y por su tratamiento inexacto de los contenidos semánticos; no obstante, como asevera Juan Jesús Zaro, no por ello han dejado de ser, hasta la fecha, "el conjunto de versiones de Shakespeare más difundido, leído y posiblemente más influyente en el imaginario colectivo de los lectores de lengua española a ambos lados del Atlántico" (2014).

Después del éxito cultural y comercial que representaron las versiones de Astrana, ninguna traducción de los *Sonnets* se publica en el mundo hispanohablante hasta 1972-1973, fecha en la que sale a la venta, en Barcelona, la edición completa de Agustín García Calvo, con traducciones medidas y rimadas, acompañadas de un comentario crítico. Como apunta MacCandless (226-227), este hiato de más de cuatro décadas puede deberse a la disgregación de la comunidad intelectual y a la imposición de un estricto aparato de censura durante la dictadura franquista, y sólo se vio interrumpido con la aparición de 49 sonetos en traducción del argentino Manuel Mujica Láinez.

De los años setenta hasta la fecha se ha publicado una cantidad de versiones realizadas en la mayoría de los países de habla hispana, tanto en prosa como en verso, principalmente endecasílabo, alejandrino y libre, y tal es su profusión que limitarse a mencionarlas, por cuestiones de espacio y enfoque, terminaría por hacerles un perjuicio, en lugar de otorgarles su debido reconocimiento. Baste con hacer notar que, de acuerdo con las intenciones manifiestas de algunos de sus prólogos, las sucesivas retraducciones de los *Sonnets* de Shakespeare se llevan a cabo, de generación en generación, por una gran variedad de motivos: porque se percibe que las traducciones anteriores son defectuosas, insuficientes, o porque no salieron bien libradas de "la lucha titánica entre reproducir la palabra justa, insustituible y precisa, y atender a la belleza de la frase castellana" (Astrana 20); porque las impulsa una relación íntima con el texto y la necesidad de entablar un diálogo con el poeta que creara "una

de las más penetrantes formulaciones [...] de nuestra eterna condenación y lucha desesperada contra el Tiempo" (García Calvo 7); porque cambian los criterios traductológicos y las necesidades de recepción de acuerdo con las distintas épocas, y consecuentemente el traductor se afana por salir "de la sempiterna dicotomía entre fidelidad e infidelidad [una consideración que desemboca] inevitablemente en el *impasse* de la imposibilidad teórica de traducir la poesía" (MacCandless 230); o bien, declaradamente, porque el traductor se propone llevar a cabo "un trabajo experimental", en términos ya sea de producción o recepción, como lo es el volumen *Sólo vos sos vos,* la traducción de los *Sonnets* a la variedad coloquial rioplatense emprendida en 2011, con gran éxito, por el argentino Miguel Ángel Montezanti (7).

Con todo, de una importancia crucial en cuanto respecta a estas traducciones de los *Sonnets* es la tendencia que reconoce el propio Pujante en su artículo, y, es que, con algunas excepciones, son los traductores latinoamericanos los que suelen conservar la forma poética tradicional, ya sea petrarquista o shakespeariana, con versos endecasílabos y patrones de rima, mientras que los traductores españoles son dados a experimentar con versos de otras medidas o sin rima, así como con el verso libre y la prosa. Una de las razones que puede explicar esta proclividad es, como tal, la formulación de un juicio de valor que depende del efecto que crean la eufonía y la prosodia en un discurso que se reconoce poético. Desde el siglo XIX, en el marco de una incipiente reflexión traductológica, los traductores latinoamericanos de Shakespeare ya les reprochaban a sus colegas españoles su "desinterés por la traducción en verso", dado que opinaban que "la belleza poética se [pierde] en las versiones en prosa". Así, como resume Pujante, no es infrecuente que los traductores latinoamericanos compartan "un interés en la musicalidad de la poesía, que a menudo es el responsable de las traducciones más poéticas y melódicas de los sonetos de Shakespeare en comparación con las realizadas por traductores españoles".

Así pues, a grandes rasgos, son dos las tendencias antitéticas que entran en conflicto cuando se revisa la historia de las traducciones de los

Sonnets de Shakespeare al español. Por un lado se encuentra (a falta de mejor nombre) la intención "comunicativa", aquella que intenta "acercar al lector español el contenido de los sonetos, las ideas centrales que los presiden, en vez de 're-crear' sus ritmos y cadencias" (Sordo 10), para lo cual resulta particularmente útil la prosa (como en Astrana), el verso libre (como en Pujol) o una combinación de versos no rimados (como en Sordo). Cuando la intención del traductor es comunicativa, con frecuencia se normalizan los aspectos lingüísticos del texto, se simplifica su densidad y, dado que no se cuenta con restricciones formales, a menudo se incurre en una explicitación prolija que no puede evitar transmitir una lectura unívoca, negándole de este modo al lector la posibilidad de inferir o descubrir significados valiéndose de sus propios recursos. En muchos sentidos, esta decisión, a pesar de sus evidentes libertades, parece poner en riesgo los mecanismos de significación de un texto poético en el que "words, lines, and clauses often give a multitude of meanings—of which none fits a single 'basic' statement to which the others can be called auxiliary" (Stephen Booth, citado en Duncan-Jones 97).

Del lado opuesto se encuentra la intención "estética", que produce recreaciones poéticas de los sonetos, ya sea adecuándose a la normatividad de la tradición sonetística española o, por medio de una variedad de criterios híbridos o extranjerizantes, adaptando la forma y estructura del soneto inglés a la lengua meta. El problema más reiterado de las recreaciones poéticas es que suelen alejarse de las estructuras gramaticales del original y, por motivos de concisión, omiten, abrevian o modifican incluso los contenidos literales del poema. Esto sucede de manera muy conspicua cuando se emplea el verso endecasílabo (como, por ejemplo, en la versión del mexicano Fernando Marrufo, publicada por la UNAM) que, si bien se propone como el equivalente rítmico del pentámetro yámbico shakespeariano, tiende, por lo general, a volver abstracto lo que en inglés es concreto y, con ello, de manera inevitable, se incrementa el esfuerzo que exige la lectura del receptor.

Sin duda alguna, la esperanza de aliviar la tensión entre estas dos estrategias traductoras —y que tiene que ver, más que con una obsoleta

noción de fidelidad, con asuntos de interpretación y efecto poético— es una de las motivaciones principales que estimulan la producción de innumerables retraducciones de los *Sonnets* en ambos lados del Atlántico. Ciertamente lo es, en una escala muy modesta, como objetivo del presente trabajo.

La retraducción del soneto 55

El soneto 55 de Shakespeare se suele inscribir —de una manera conjetural, pero útil para la crítica— en un grupo de poemas que celebran la belleza de un joven varón, objeto del afecto de la voz poética, y que afirman que la fama de su nombre habrá de trascender la finitud de su cuerpo. Uno de los temas principales de toda la colección, del que el soneto 55 es claro ejemplo, es la consecución de una inmortalidad metafórica en la permanencia de la poesía. Si bien es cierto que en otras piezas el poeta explora alternativas más o menos convencionales para luchar contra el olvido, desafiar el paso del tiempo y lograr una suerte de vida eterna (por ejemplo, por medio de la procreación en los números 1-17, o bien por medio de la salvación cristiana en la exhortación metafísica que se lleva a cabo en el número 146), los sonetos que le ofrecen perpetuidad al ser amado en la memoria del arte se cuentan, sin duda, entre los más entrañables de todo el volumen, en no poca medida a raíz de lo emotiva que resulta la latencia —imposible de comprobar, pero no por ello menos seductora— de su contenido autorreferencial.

Desde luego, el poder que tiene la poesía de conferirles inmortalidad a las personas y cosas transitorias de este mundo es un tema muy antiguo que gozó de gran estimación entre los sonetistas que precedieron a Shakespeare.[1] Sin embargo, la popularidad del motivo en ningún momento hace menos notoria la ironía que lo rige: la persona querida vivirá en la fama por los siglos de los siglos, pero no por méritos propios, sino gracias a los versos sempiternos que preservan su nombre.

[1] Ver, por ejemplo, el *Amoretti* 75 de Spenser.

A diferencia de otros sonetos cuyo desarrollo argumental depende de la descripción o el razonamiento, el 55 es un poema que se cimienta en la reiteración modulada. Cada una de las cuatro estrofas (los tres cuartetos y el pareado final) afirma, en verdad, una y la misma cosa: que el amado vivirá después de la muerte en los elogios de "esta rima poderosa" (v. 2). En el primer cuarteto, la voz poética le asegura al destinatario que su poesía habrá de sobrevivir la decadencia a la que son vulnerables incluso las efigies de los monarcas, labradas o chapadas precisamente en conmemoración suya. En el segundo, se asevera que su recuerdo, perpetuado en un documento afectivo que supera el material que lo contiene (presuntamente en contraste con los monumentos y las estatuas), es inmune a la devastación de la guerra, que arrasa con todo objeto físico al calor del fuego y la espada. En la tercera estrofa, la voz poética garantiza que la alabanza del ser amado encontrará su propio lugar en la posteridad, ya que habrá de imponerse ante el peligro de la ruina, el olvido y la muerte. Por último, en el pareado, la voz poética refuerza una vez más la declaración, ratificándole al destinatario que, cuando menos hasta el Día del Juicio Universal (en el que acceda a una vida eterna de naturaleza distinta, escatológica), su permanencia está amparada "aquí" (v. 14), en "esta rima poderosa", y en los ojos enamorados (de los lectores que acudan al poema en tiempos venideros, o de los amantes, en cuyo reflejo se llegue a distinguir su imagen).

El poema lleva a cabo una aserción muy simple, en realidad, y lo hace, sin demostración o argumentación lógica, en cuatro ocasiones distintas. Dado que toda la credibilidad de la voz poética depende del hecho de que el verso sea, en efecto, "poderoso", el poeta queda obligado a cumplir la promesa que se le hace al joven y, desde luego, a demostrarles a todos los lectores que su jactancia no carece de fundamento.

La potencia expresiva en el soneto 55 se logra, indefectiblemente, gracias a la solidez formal de su composición. Como casi todos los poemas en el volumen de Thorpe (151 de un total de 154), el número 55 es un soneto inglés o shakespeariano, es decir, una composición lírica de 14 versos medidos y rimados de conformidad con las normas prosódicas y

estróficas que Shakespeare heredó de Sir Thomas Wyatt y Henry Howard, conde de Surrey, introductores de la forma poética italiana en Inglaterra. La estructura estandarizada del soneto consta, pues, de 14 versos escritos en pentámetro yámbico (una unidad rítmica y estética de cinco pies métricos bisílabos, en cada uno de los cuales típicamente la primera sílaba es átona y la segunda es tónica) que riman, de acuerdo con la distribución estrófica, en tres cuartetos y un pareado: abab cdcd efef gg. La *volta,* el giro lógico o argumental que en diversas ocasiones usa Shakespeare para marcar un cambio en el tono, para sustituir metáforas o para presentar nuevos modos y conectores discursivos —ya sea entre el octeto y el sexteto, a la usanza italiana, o, a la inglesa, entre los cuartetos y el pareado—, es casi imperceptible en el soneto 55, si no es que inexistente, debido a que, como se mencionó arriba, el desarrollo intelectual en este caso no depende de la argumentación sino más propiamente de la tenacidad en la reiteración del motivo. Con todo, a pesar de ser un soneto convencional en cuanto a forma, el 55, como la inmensa mayoría de sonetos de Shakespeare, es un poema sutil y complejo en términos estilísticos y semánticos.

De suma importancia para la obtención del efecto es, como señala Katherine Duncan-Jones, la "rhetorical dynamic of comparison" (220). En el soneto 55, la inmortalidad del destinatario en el arte de la poesía se garantiza, de un modo sumamente convincente, por medio del contraste con todas aquellas cosas del mundo material que el tiempo, a su paso, deteriora, destruye o abandona. La única palabra que se repite, con variantes, en cada una de las cuatro estrofas es el "vivir" ("outlive" en la primera, "living" en la segunda, "oblivious" en la tercera y "live" en la cuarta, Vendler xiv-xv y 268), y semejante insistencia en la vida triunfal del joven, frente al estatismo y la pasividad de los objetos inertes, es la clave para comprender la razón por la que su permanencia parece estar dotada de una energía desafiante. En contraposición a las efigies de piedra, que son víctimas del tiempo (y por ello se describen con participios: "unswept" y "besmerar'd", v. 4) en la primera estrofa, y que sucumben a la violencia de la guerra en la segunda, el glorioso recuerdo del destinatario "avanza",

se impone, prospera (v. 10). Como señala Vendler, "The […] chief ingenuity of the sonnet is the gradual transformation of a memorializing and commemorative impulse into a resurrective one" (268). No es una casualidad, por tanto, que en un poema preponderantemente regular en términos prosódicos, las tres variantes métricas más notorias sirvan para enfatizar, por contraste, la asertividad con la que el destinatario vence a su enemigo: si las dos primeras acentúan el furor de la devastación ("root out", v. 6, un pie métrico trocaico, y "quick fire", v. 7, un pie métrico espondaico), la tercera, sin duda, le otorga una fuerza aún más contundente al joven que impera y prevalece ("pace forth", v. 10, espondaico) sobre los embates del olvido y la muerte.

Una traducción que pretenda conservar el vigor y la seguridad que transmite el soneto 55 debe, por tanto, velar por las características formales en no menor medida que por el contenido semántico del discurso. El sentido, en este caso, del que se deriva la fuerza inexpugnable y la conmoción que genera el poema, se construye a partir del modo singular, idiosincrásico, en que las palabras se hallan organizadas y dispuestas en la estructura del texto; por este motivo es evidente que una traducción que rescate tan sólo el significado literal de las palabras fracasará en su intento por emular la impresión exacta o el efecto poético que causa la lectura en su idioma original.

Como se expuso en el apartado anterior, existe una considerable cantidad de versiones españolas del soneto 55 de Shakespeare, por lo que toda retraducción, me parece, debe guiarse por un propósito definido, específico y explícito, de acuerdo con la función que se quiera o necesite que el texto desempeñe en la cultura de llegada. La consideración de las variables recién mencionadas es, en muy resumidas cuentas, lo que propone la teoría del escopo, desarrollada por Hans Vermeer a finales de los años setenta y más tarde detallada y precisada en el libro *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción,* escrito en colaboración con Katharina Reiss. Como sintetiza Cristiane Nord, "according to *Skopostheorie* […] the prime principle determining any translation process is the purpose *(Skopos)* of the overall translational

action… To say that an action is intentional is to presuppose the existence of free will and a choice between at least two possible forms of behaviour" (27).

El reconocimiento, justamente, de que existen dos tendencias principales en la historia de la traducción de los sonetos de Shakespeare (las que llamamos "comunicativa" y "estética" al final del apartado anterior) es un indicio, en mi opinión, de la necesidad imperiosa de elegir una intención en particular, de manera dirigida y deliberada, cuando se emprende la retraducción de un texto canónico como el que nos ocupa. A pesar de que la teoría del escopo se ha considerado, en múltiples ocasiones, inadecuada o demasiado general para explicar la traducción de textos literarios, lo cierto es que un enfoque funcional ayuda en casos como el presente, cuya finalidad es específica, y en el que se conoce el modo en que se espera que funcione el texto en la cultura de llegada. Por lo demás, la teoría del escopo es apropiada y particular en cuanto a género o tipología textual, dado que, como afirma Vermeer, "What the *Skopos* states is that one must translate, consciously and consistently, in accordance with some principle respecting the target text. The theory does not state what the principle is: this must be decided separately in each specific case" (citado en Nord 29–30).

Así pues, para llevar a cabo una retraducción del soneto 55 de Shakespeare se parte, en este caso, de una premisa fundamental, y es que el efecto estético o poético del texto fuente —una cualidad no lingüística, en sentido estricto, sino pragmática— se logra solamente cuando el lector accede a leerlo como literatura. Para que tal condición se cumpla también en la lengua y cultura de llegada, es menester que la traducción reproduzca "the literary structure of the original […] informing the target readers about [its] genre, artistic value and linguistic beauty" (Nord 89), a fin de que exista una relación de "equivalencia" en términos de la función y el efecto de los textos fuente y meta. Por lo demás, traducciones de este poema realizadas de conformidad con una intención comunicativa existen ya, y en abundancia, en vista de lo cual no se requiere que se cumpla tal función en la cultura de

llegada.[2] Por el contrario, la intención comunicativa de una retraducción del soneto 55 debe, en mi opinión, estar subordinada a su intención estética, ya que es propiamente el efecto poético, la perdurabilidad de esta "rima poderosa", lo que se propone conseguir el original y lo que debe preservar toda traducción que aspire a desempeñar la misma función en una cultura distinta.

Las condiciones del escopo que rige el presente trabajo son, en resumen, las siguientes dos: por un lado, que el texto fuente se interprete de acuerdo no sólo con la intención comunicativa del original sino también con su propia compatibilidad en la cultura de llegada (Nord 92), puesto que se pretende que la traducción resultante sea funcional en un contexto académico y útil para lectores mexicanos contemporáneos interesados en un primer acercamiento estético a la poesía lírica de Shakespeare. Por otro lado, que el texto meta se configure de acuerdo con la función que se espera que desempeñe en la cultura de llegada, una función análoga a la que desempeña el original en su propio contexto de recepción.

A la luz de todo lo anterior, queda claro que, en el caso del soneto 55, la preservación de la forma poética es imprescindible como criterio de traducción. Por ello, y porque en la cultura meta existe una convención equivalente y adecuada para cumplir la función que desempeña el original en su propia tradición literaria, la elección del soneto italiano, con sus dos cuartetos y dos tercetos compuestos en versos endecasílabos, parecería ser la opción más apta, en términos poéticos, para naturalizar el

[2] Un ejemplo de ello podría ser la traducción en prosa que acompaña, de manera alternativa y en nota a pie de página, la versión en endecasílabos rimados de Bernardo Santano Moreno, publicada en 2013 por Acantilado: "Ni el mármol, ni los dorados monumentos/ de los príncipes, sobrevivirán a mi poderosa rima;/ sino que tú brillarás con más resplandor en estos contenidos/ que la sucia piedra manchada por el tiempo astroso.// Cuando la devastadora guerra derribe las estatuas,/ y las huestes derruyan las obras de albañilería,/ ni la espada de Marte ni el fuego rápido de la guerra quemarán/ los registros vivos de tu memoria.// Contra la muerte y el olvido enemigo de todo,/ tú continuarás; tu elogio encontrará lugar/ incluso ante los ojos de toda la posteridad/ que consume este mundo hacia el juicio final.// Así, hasta que el juicio final te levante,/ vives aquí y moras en los ojos del amante" (122–123).

discurso de Shakespeare. Sin embargo, dado que el soneto en la tradición española emplea una distribución estrófica que no se corresponde con el devenir del discurso en este poema —y que, además, podría poner en peligro la rotunda eficacia del pareado final, con su rima tan sonora—, la traducción que propone este trabajo ha optado por mantener la estructura del soneto inglés y las rimas, consonantes todas en español, de acuerdo con el arreglo estrófico de tres cuartetos y un pareado. El hecho de que la tradición sonetística de la lengua meta privilegie la forma petrarquista (por similitudes fónicas, prosódicas y lingüísticas entre el italiano y el español, sin lugar a dudas) "no significa que el traductor tenga siempre que adaptar el texto al estilo convencional", como bien señala Nord: "Deviation from conventions also has its corresponding effects [...] As a rule, readers do accept new, original or foreign ways of presenting old or new ideas [...] This is a major way to enrich the target language by transferring unusual language use" (93).

Del mismo modo, es bien sabido que la tradición métrica de nuestra lengua favorece la composición de sonetos en versos endecasílabos. No obstante, las palabras en español suelen ser extensas en comparación con la brevedad del léxico inglés, predominantemente monosilábico, y por tanto la transferencia de significados exige un mayor número de sílabas por verso. De componerse el soneto en versos endecasílabos polirrítmicos —como, en efecto, se intentó hacer en una fase preparatoria de este trabajo—[3] habría tenido que aceptarse una gran cantidad de sacrificios semánticos innecesarios, además de correrse el riesgo, como se mencionó anteriormente, de caer en la abstracción o modificación injustificadas. En un esfuerzo por incrementar la longitud de la unidad estética, me he

[3] Versión preliminar del soneto 55 compuesta en versos endecasílabos con rima asonante: "Ni el mármol ni los áureos monumentos/ de reyes vivirán más que mi rima;/ tú resplandecerás en estos versos/ más brillante que piedras deslucidas./ Cuando la guerra vuelque las estatuas/ e incendios desenraicen los castillos,/ ni el propio Marte ni su espada infausta/ quemarán tu recuerdo y su registro./ Enfrentado al olvido de la muerte/ tú te impondrás; tu elogio hallará sitio/ en los ojos de un día, y el siguiente,/ que gastan/ este mundo hasta su Juicio./ Hasta ese día en que tú te levantes,/ vives aquí, y en ojos del amante".

permitido, no sin precedentes en la tradición literaria de la cultura de llegada (*cfr*. Navarro Tomás 136-137 y Bonnín Valls 80), componer mi traducción final en versos alejandrinos, cuyas catorce sílabas permiten una mediación menos agresiva entre ambos idiomas.

Otras decisiones traductoras que obedecen al criterio descrito se explican, creo, sin necesidad de especificar las múltiples adiciones, transposiciones y modulaciones que se requieren para verter el soneto de Shakespeare al español con el mayor escrúpulo posible, dados los parámetros, siempre prioritarios, de su intención estética. No dejan de lamentarse ciertas pérdidas que el conocedor detecta a simple vista, como la desaparición del reiterado "vivir", "palabra clave" en el soneto y "one of Shakespeare's ingenious jokes" según Vendler (268), pero en ningún momento se olvida que la renuncia a conservar tales detalles se encuadra en un propósito ulterior que procura respetar la integridad del efecto estético del poema inglés. El propósito no ha sido, por tanto, una correspondencia precisa en términos léxicos y gramaticales sino, más bien, la evocación de la extraordinaria habilidad que tiene el poeta para manipular el lenguaje en el proceso de creación lírica. El 55 es un soneto sobre la fuerza atemporal de la poesía misma, después de todo, y no procurarla en traducción, por el motivo que sea, hace que la voz poética caiga en una suerte de incoherencia. La retraducción que ofrece este trabajo asume un compromiso con el original de Shakespeare, en tanto que busca, si no precisarlo, ciertamente dirigirlo u orientarlo en función de un objetivo específico, y asume también un compromiso con su nuevo público lector, en cuyos ojos, espero, pueda vivir "esta rima poderosa", al menos hasta que el tiempo revele que es también una paráfrasis y se vuelva necesaria, por fortuna, una nueva retraducción.

Bibliografía consultada

ASTRANA MARÍN, Luis, (ed. y trad.), "Introducción al mundo de habla castellana". *William Shakespeare. Obras completas.* Aguilar, 1951, pp. 13-22.

AUDEN, W. H. "Introduction". *William Shakespeare. The Sonnets*, editado por William Burto. Signet Classic Shakespeare, Penguin, 1999, pp. xxxvii-lix.

BERMAN, Antoine. "La Retraduction comme espace de traduction." *Palimpsestes* 13:4, 1990, pp. 1-7.

BONNÍN VALLS, Ignacio. *La versificación española. Manual crítico y práctico de métrica.* Octaedro, 1996.

DUNCAN-JONES, Katherine (ed.), *Shakespeare's Sonnets.* Methuen Drama (The Arden Shakespeare, Third Series), 2010.

HOWARD, Richard. "Translator's Note". André Gide. *The Immoralist.* Vintage, 1996, pp. v-vii.

MACCANDLESS, Ian. "La popularidad de un texto isabelino en España: los *Sonetos* de Shakespeare." *Sendebar: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación* 4. Universidad de Granada, 1993, pp. 225-244.

MONTEZANTI, Miguel Ángel, (trad.), *Sólo vos sos vos. Los Sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense*. EUDEM, 2011.

MUÑOZ, Micaela. *Ediciones y traducciones españolas de los Sonetos de William Shakespeare: análisis y valoración crítica.* Universidad de Zaragoza, 1987.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso.* Visor, 2004.

NORD, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained.* St. Jerome, 2007.

PUJANTE, Ángel Luis. "Shakespeare's Sonnets in Spanish: Rescuing the Early Verse Translations." *1611. Revista de Historia de la Traducción* 3, 2009. Disponible en: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/pujante.htm>. [Consulta: 23 de diciembre, 2016].

SHAKESPEARE, William. *Sonetos de amor*. Traducido por Agustín García Calvo, Anagrama, 1974.

________. *Sonetos*. Traducido por Bernardo Santano Moreno, Acantilado, 2013.

________. *Sonetos*. Traducido por Enrique Sordo, Libros de Plon, 1982.

________. *Sonetos*. Traducido por Fernando Marrufo, UNAM, 2009.

________. *Sonetos*. Traducido por Carlos Pujol, Comares, 1990.

Vendler, Helen. *The Art of Shakespeare's Sonnets.* Harvard University Press (The Belknap Press), 1999.

Venuti, Lawrence. "Retranslations. The Creation of Value". *Translation and Culture*, editado por Katherine M. Faull, Bucknell University Press, 2004, pp. 25-38.

Vermeer, Hans y Katharina Reiss. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción.* Akal, 1996.

Zaro, Juan Jesús. "En torno al concepto de retraducción". *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, editado por Juan Jesús Zaro y Francisco Ruiz Noguera, Miguel Gómez Ediciones, 2007, pp. 21-34.

________. "Astrana Marín y América". *El Trujamán. Revista diaria de traducción.* Centro Virtual Cervantes, 5 de noviembre, 2014. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre_14/05112014.htm>. [Consulta: 7 de enero, 2017].

Prayer (I)

Prayer the church's banquet, angels' age,
God's breath in man returning to his birth;
The soul in paraphrase, heart in pilgrimage;
The Christian plummet, sounding heaven and earth;

Engine against th' Almighty, sinner's tower,
Reversed thunder, Christ-side-piercing spear,
The six-days' world transposing in an hour;
A kind of tune, which all things hear and fear;

Softness, and peace, and joy, and love, and bliss;
Exalted manna, gladness of the best;
Heaven in ordinary, man well dressed,
The milky way, the bird of paradise,

Church-bells beyond the stars heard, the soul's blood,
The land of spices; something understood.

George Herbert

Rezar (I)

Rezar, de ángel edad, cena piadosa,
regreso a Dios del hálito de vida,
corazón peregrino, alma en glosa,
de cielo a tierra sonda fiel tendida;

asedio contra Dios y fortaleza,
la lanza en Cristo, trueno en escalada,
seis días de creación en una pieza;
melodía escuchada y respetada;

sosiego y paz, y gracia y alegría,
sublimado maná, dulce consuelo,
sazón del hombre, ordinario el cielo,
ave del Paraíso, láctea vía;

sangre de alma, repique al firmamento,
de especias el país, entendimiento.

George Herbert
Trad. Emiliano Gutiérrez

“El alma en paráfrasis”. El soneto “Prayer I” de George Herbert y su traducción como soneto en español

EMILIANO GUTIÉRREZ POPOCA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

LA POÉTICA DE HERBERT Y EL SONETO

La relación entre George Herbert y el soneto fue conflictiva desde su inicio. En 1610, un año después de que la publicación de los sonetos de Shakespeare clausurara el apogeo de esta forma en inglés, un joven Herbert de diecisiete años envía dos sonetos a su madre para año nuevo en los cuales critica duramente que el amor humano se haya apropiado del soneto (Spiller 176). En una de sus primeras incursiones poéticas, Herbert pretende reapropiarse de esta forma poética para el tratamiento de temas devocionales, ya que, según él, estaba demasiado absorta en el tema amoroso. Es por eso que cuestiona si el Espíritu Santo no sería capaz de superar el vuelo de Cupido (“My God, where is that ancient heat” 8-9),[1] o si el Señor puede secar los océanos de tinta de la lírica petrarquista (“Sure Lord, there is enough” 1-2). Herbert no realizaría una secuencia de sonetos en contraposición a las que encontramos diez o veinte años antes escritos por Sidney, Spenser o Shakespeare que, en buena medida, están construidos en torno a una narrativa de amor humano. No obstante, Herbert sí es un sonetista, aunque sus sonetos se intercalen en *The Temple* (1633) con una variopinta gama de formas poéticas que proponen una narrativa espiritual y ritual.

¿Qué relación existe entre la composición sonetística de Herbert y su poética? Contrario a lo que afirma Herbert, desde su nacimiento los sonetos han encerrado en sus catorce versos temas muy variados, prue-

[1] A menos que se indique lo contrario, todos los poemas de Herbert los tomo de Mario A. Di Cesare, (ed.), *George Herbert and the Seventeenth-Century Religious Poets: Authoritative Texts, Criticism*.

ba de ello es el presente volumen; sin embargo, sí se observa un giro que distingue a los grandes sonetistas ingleses del siglo XVII, Donne, Herbert y Milton, de las secuencias sonetísticas de finales del siglo XVI. Contrastar a Herbert con otros sonetistas y poetas religiosos de su época devela aspectos centrales de su poética y del vínculo entre ésta con la forma del soneto.

Para Michael Spiller, los primeros sonetos de Herbert, antes mencionados, tienen características que encontramos en los de John Donne, los cuales es probable que Herbert conociera. Como ejemplo, Spiller señala el ritmo perturbado y dramático relacionado con pausas a medio verso y los encabalgamientos que se observan en Donne. No obstante, Spiller traza una distinción entre ambos sonetistas, en tanto que Donne utiliza constantemente la elipsis y la compresión, lo cual no se aprecia en el estilo supuestamente claro y directo de Herbert (178-9). Y, si bien, el incesante cuestionamiento de "My God, where is that ancient heat" recuerda la ansiedad de los sonetos fundamentados en preguntas de Donne, la voz de Herbert en sonetos como "Prayer I" es mucho más contenida y no alcanza la desesperación en el registro de Donne. Contención, no obstante, no es sinónimo de falta de emotividad en Herbert. A propósito de las diferencias en cuanto a intelecto y sensibilidad en la poesía de Donne y Herbert, T. S. Eliot señala: "Both men were highly intellectual, both men had very keen sensibility: but in Donne thought seems in control of feeling and in Herbert feeling seems in control of thought" ("George Herbert as Religious Poet" 238). A pesar del tono exacerbado de la poesía de Donne, la emotividad pareciera siempre subordinada a la compleja imaginería conceptista, mientras que en el caso de Herbert la sucesión de imágenes de "Prayer I", si bien elaboradas, son más un eco de la emotividad. Herbert tampoco anticipa en estructura los sonetos de Milton, quien no secciona la argumentación de acuerdo con cuartetos y tercetos, de ahí que Wordsworth los llame gotas de rocío por su autocontención y homogeneidad (Wordsworth citado en Kermode and Hollander 1218). A diferencia de los largos periodos con varias cláusulas subordinadas de "On his blindness" de Milton, "Prayer I" más bien consiste en

la sucesión de frases nominales organizadas en tres cuartetos y un pareado; y, aunque en principio parecieran seguir una distribución azarosa, sí existe una organización en secciones.

En cuanto a imágenes, es posible contrastar a Herbert de nuevo con Donne y también con Richard Crashaw, considerado comúnmente como el más "barroco" de los poetas religiosos ingleses y quien reconocía la influencia de Herbert, como lo indica el título del volumen de poesía *Steps to the Temple* (1648). Eliot define la imaginería de "Prayer I" como "gentle imagery" ("George Herbert…" 237) precisamente en oposición a la de Donne en uno de sus sonetos más recordados: "Batter my heart". Lejos está Herbert de la violencia que observamos en "Batter my heart", cuyas imágenes de una ciudadela bajo asedio o de una violación ilustran la intervención violenta por parte de Dios en la voz poética. Asimismo, "Prayer I" carece de la "sensibilidad barroca" que se aprecia en el énfasis en lo sensorial y en la riqueza conceptista de Crashaw (Hollander y Kermode 1178). Donde Crashaw se refiere a la herida de Cristo en el costado como "the purple wardrobe of thy side" ("On Our Crucified Lord…" 4), Herbert utiliza "Christ-side-piercing spear" como metáfora escueta, aunque compleja y ambigua, del acto de oración. Herbert no se caracteriza tampoco por las metáforas extendidas de los conceptos metafísicos de Donne o los conceptos rebuscados desarrollados por Crashaw a lo largo de cuatro o seis versos, como en el ejemplo citado anteriormente. En "Prayer I" en particular, Herbert crea metáforas concisas más que extendidas, donde la compresión da pie a paradojas, como las que se producen en los *Holy Sonnets*, aunque de carácter menos explícito. Para Auden, Herbert es también un poeta que despliega ingenio, como los metafísicos, mas nunca oscuro (235). Comentaré a fondo la imaginería de Herbert en los siguientes apartados en relación con mi traducción.

Detrás de las características que distinguen a Herbert de Donne, Crashaw o Milton puede reconocerse su poética, la cual está determinada por una sensibilidad devocional con una postura diferente a los otros poetas en puntos importantes. Para Auden, Herbert es anglicano en

tanto que se encuentra en el justo medio entre los extremos católico y reformista:[2]

> Herbert is concerned with liturgical manners and styles of piety. In his day, Catholic piety was typically baroque, both in architecture and in poets like Crashaw. This was too unrestrained for his taste. On the other hand, he found the style of worship practised by the Reformed Churches too severe, too "inward" (234).

Su poesía, entonces, refleja la contención opuesta a la exacerbada sensibilidad del barroco de la contrarreforma, pero también alejada de la severidad reformista, acorde con la doctrina anglicana que para Herbert es "[n]either too mean, nor yet too gay" ("The British Church" 8). En consecuencia, existe un marcado énfasis en la institución de la Iglesia anglicana y su papel de intermediaria en la relación entre los fieles y Dios. *The Temple* es sin duda prueba de esto, dado que, como indica el título, el poemario busca reproducir la institución eclesiástica incluso en sus aspectos físicos y visuales, lo cual es evidente en "The Altar", "The Windows", "The Church-floor", entre otros, además de recrear los sacramentos y conmemoraciones de la vida litúrgica anglicana, como se observa en "H. Baptism", "Easter", "Sunday" y "Whitsunday". Es muy notoria, por ejemplo, la postura moderada de Herbert en cuanto a la controversia sobre la eucaristía que dividía al calvinismo, al anglicanismo y al catolicismo.[3] El deleite por la eucaristía es claro en los varios poemas que giran

[2] El comentario de Auden coincide con la autodefinición de la Iglesia anglicana como una *via media*, una doctrina protestante moderada, alejada de los "excesos" del protestantismo continental que buscaba una simplificación radical de los rituales y el catolicismo de la contrarreforma, que reafirma estos aspectos de la Iglesia como fundamentales.

[3] La crítica ha situado la postura de Herbert en cuanto a la eucaristía a lo largo de un amplio espectro. Mientras que para Louis Martz Herbert es el ejemplo de lo anglo-católico, para Christopher Hodgekins Herbert se acerca mucho al calvinismo (Whalen 1274). Para Whalen la postura de Herbert es la de no resolución de esta controversia: la eucaristía es un ritual necesario; no es preciso que los fieles disciernan su naturaleza exacta en tanto que Dios la conoce: "Lord, thou knowest

en torno a este tema en *The Temple*, donde el ritual eucarístico se define como "nourishment and strength" ("The H. Communion" 7); "sweet and sacred cheer" ("The Banquet" 1). Asimismo, como apuntaré más adelante, se entrevé la importancia del ritual eucarístico en las imágenes de "Prayer I". No hay en Herbert, sin embargo, la insistencia en el cuerpo o la sangre de Cristo que se aprecian en Crashaw (*cfr*. "I Am the Door") y en buena medida en Donne (*cfr*. "Oh my black soul"), que apuntan más directamente a la "presencia real" e incluso a la "transubstanciación" en la eucaristía, característica de la doctrina católica.[4]

No obstante, lo que quizás resulta más complejo de la poética de Herbert es el papel que asume ante su audiencia. Herbert, señala Bruce A. Johnson, oscila en sus poemas entre tres audiencias: la voz poética misma, una "audiencia humana" y, claro está, Dios (89). Esto da pie a una voz en autoexamen, pero que, al mismo tiempo, establece una relación directa con Dios e incluso imita la voz del párroco ante su congregación. Más allá de la dificultad que implica esta triple audiencia, la composición de poesía con Dios mismo como escucha es la que evidentemente produce más ansiedad en el poeta. Como ya se anticipaba, desde sus primeros poemas Herbert aborda la pertinencia de los temas que toca la poesía, en especial cuando establece un contraste entre el tema del amor humano y el divino. Esto se torna más complejo en los poemas que lidian ya no sólo con la temática digna de abordarse en verso sino con la composición poética misma, los cuales es posible llamar metapoemas (incluso antipoemas, ver Gray y Jackson 91). "Jordan I", por ejemplo, recuerda los sonetos de Herbert enviados a su madre en tanto que comienza con una serie de preguntas retóricas sobre el objeto de la poesía: "Who says that fictions only and false hair/ Become a verse? Is there in truth no beauty?" (1-2).

---

what thou didst, when thou apointedst it to be done thus; therefore doe thou fulfill what thou didst appoint; for thou art not only the feast, but the way to it" (Herbert citado en Whalen 1285). Whalen encuentra esta falta de resolución en la doctrina anglicana misma, así como en los comentarios de Richard Hooker sobre la misma (1279-84).

[4] La transubstanciación es rechazada por la Iglesia anglicana, no así la presencia real de Cristo durante la eucaristía, lo cual comparte con el catolicismo (McNees 19).

Las preguntas de Herbert apuntan entonces a la distinción entre dos tipos de poesía: la poesía sobre lo ficticio, en la cual el significado está velado por la sofisticación y debe "adivinarse", "[c]atching the sense at two removes" (10) y, por otro lado, la poesía que habla sobre la verdad, que se basa en un estilo llano, sin metáforas ni dicción rebuscadas. Este estilo está representado por el pastor en contraste con el amante de la poesía de la falsedad, por el purificador río Jordán en contraste con el serpenteante arroyo (8-11). El poema termina por justificar el estilo llano con que Herbert califica su poesía: "nor let them punish me with loss of rime/ Who plainly say, *My God, My King*" (14-15). Como continuación de este arte poética, "Jordan II" narra un proceso de composición que retrata la pugna interior entre el Herbert poeta y el cristiano (Gray and Jackson 91-2). En la primera estrofa, Herbert narra su intento de escribir de manera ornamentada, acorde con el elevado tema divino de su poesía; sin embargo, la expresión que se propone se ve afectada por el uso ornamental y no ilustrativo de metáforas, "curling with metaphors a plain intention" (5). En la resolución del poema, no es la propia voz del poeta la que propone una solución sino la apenas audible voz de "un amigo": "How wide is all this long pretence!/ There is in love a sweetness ready penned:/ Copy out only that, and save expense" (16-18). Estos versos refieren al primer soneto de *Astrophel and Stella* de Sidney, donde la musa lo exhorta a encontrar inspiración en su corazón. A manera de musa cristiana, esta voz indica a Herbert su tarea como poeta: su acto creativo no es tal, ahí radica el error que lleva al poeta a la poesía fallida; su labor es más bien la del copista. Parte de esta labor es reproducir lo que ya ha escrito el amor divino; reproducir las Escrituras. Para Leah Marcus, éste es el baluarte de Herbert ante el peligro de la sofisticación que conduce al fracaso en la poesía: "When Herbert cannot find words, or when his words threaten to run away with him, he often discovers "set forms" of language, echoed from the Bible or the liturgy, to fall back on; insofar as these forms of language are fused with his own experience, they can never become hollow and meaningless" (Marcus citado en Gray y Jackson 99). Según esta perspectiva, "Jordan I" describe el abandono de las

metáforas "ornamentales", como las que observaríamos en la poesía metafísica de Donne o Crashaw, a cambio de la simplicidad de las metáforas del pastor como el predicador y Dios como rey, metáforas al fin, pero que por sus resonancias bíblicas adquieren mayor significado y son llanas a oídos del lector que las ha escuchado una y otra vez. Nestrick afirma que Herbert busca, como principio estético, un arte impremeditado donde el espíritu del hablante enuncie al momento mismo de adquirir consciencia y por tanto se convierta en un vehículo del Espíritu Santo (188),[5] lo que recuerda al copista de "Jordan II". Por tanto, para Nestrick, como para Auden, Herbert evita la oscuridad, ya que lo que resulta de este principio son "not strange prophetic books but simple discoveries" (188).

En efecto, en una primera lectura "Prayer I" parecería seguir los principios poéticos de Herbert en los poemas citados: ausencia de metáforas rebuscadas y una enunciación impremeditada. No obstante, este soneto, compuesto casi completamente a base de metáforas, revela una elaboración intrincada y, sobre todo, una ambigüedad que parecerían ir en contra de lo que postula Herbert.

En apariencia, "Prayer I" no coincide con la poesía metafísica en tanto que no desarrolla una figura retórica hasta los límites del ingenio,[6] sino que presenta una serie de metáforas concisas en una secuencia que no relaciona directamente una con la otra. Sin embargo, no hay que olvidar que en dichas metáforas el tenor es siempre el mismo: el rezo, mientras que el vehículo (Abrams 155) es el que cambia, a veces frenéticamente, de frase a frase, lo cual produce una acumulación de semas (Beristáin 308) todos comparados con el mismo término. Además, metáforas que en principio parecen poco elaboradas resultan ambiguas e intrincadas, tal es el

[5] Nestrick relaciona esta preocupación con las palabras de Cristo: "...no premeditéis qué habéis de decir, ni lo penséis: mas lo que os fuere dado en aquella hora, eso hablad; porque no sois vosotros los que habláis, sino el Espíritu Santo" (Marcos 13:11, Reina-Valera Antigua). Consulto las versiones de la Biblia en línea en BibleGateway.com.

[6] Según T. S. Eliot ésta es una característica común de los poetas metafísicos: "the elaboration (contrasted with the condensation) of a figure of speech to the farthest stage to which ingenuity can carry it" ("The Metaphysical Poets" 193).

caso de la primera de la lista, "the Church's banquet" (1). Esta frase parece referir de forma convencional y clara la eucaristía. Sin embargo, la misma concisión de la metáfora genera diversas lecturas: el banquete entonces puede ser el de los fieles en la eucaristía que ocurre en la Iglesia, al mismo tiempo edificación e institución, pero también puede tratarse del rezo como banquete que la congregación ofrece a Dios por medio de la Iglesia. Esta segunda interpretación del rezo se refuerza en dos metáforas que no aparecen sino hasta el segundo cuarteto: "exhalted Manna [...] man well drest". Ambas frases comparan el rezo con el alimento para Dios proveniente del hombre, una suerte de inversión de la eucaristía, lo que, en retrospectiva, permite la segunda lectura de "Church's banquet". Esto es algo recurrente en "Prayer I", lo que Greenwood denomina "two-way traffic"; la oración traza un puente de ida y vuelta entre Dios y quien reza (Greenwood 250). Una ambigüedad similar ocurre en el pareado final del soneto: "Church-bells beyond the stars heard". Como en la primera metáfora del poema, en una de las últimas la lectura más inmediata parecería ser la comparación del rezo con las campanadas provenientes de la Tierra que ascienden más allá de las estrellas para que Dios las escuche; pero otra lectura es posible: las campanadas provienen del cielo y, por tanto, quien reza en la Tierra escucha un repique que proviene de más allá de las estrellas (*OED*).

Esto quizá es más complejo cuando el vehículo de la metáfora no es ya una acción u objeto concreto sino una abstracción. Tal es el caso del verso que inicia el tercer cuarteto, donde, a diferencia de buena parte del soneto, contamos con una lista de abstracciones: "Softness, and peace, and joy, and love, and bliss". Aunque pareciera comparar el rezo con aspectos abstractos muy convencionales en el contexto religioso cristiano, este verso no está desprovisto de ambigüedad; como en los casos anteriores, no es claro quién experimenta la paz o la alegría por medio del rezo; más bien podría tratarse de un amor, paz o dicha recíprocos entre Dios y los seres humanos. En todos estos casos la falta de un agente claro que ejecute la acción descrita produce indeterminación, lo cual constituye un caso de lo que Beristáin llama ambigüedad de fundamento

sintáctico, que se produce "en construcciones en que no aparecen claramente las funciones gramaticales ni, por ello mismo, los significados contextuales de las palabras" (41).

La imposibilidad de determinar el significado de estas metáforas es esencial en el soneto; prueba de ello es su conclusión: "something understood", quizá una de las frases más enigmáticas de la poesía de Herbert. Esta frase, en apariencia sencilla y comprensible, cobra diferentes sentidos, que no se excluyen uno al otro, según se entienda el sujeto del participio pasado "understood". Explico aquí cuatro interpretaciones que me parecen fundamentales. Por un lado, la más inmediata sería considerar a quien reza el sujeto del participio: el fiel quien ha comprendido algo; al mismo tiempo puede ser otro caso de la reciprocidad expuesta por Greenwood, en tanto que también Dios entiende algo al escuchar el rezo. Otro significado simultáneo es algo tácito, sobreentendido o que no requiere mayor explicación, lo cual se relaciona con otro significado, es decir, un entendimiento o acuerdo entre dos partes. Greenwood señala otro sentido de esta frase, un entendimiento parcial que se reafirma después de los varios intentos por definir el rezo en el poema: "the significance of prayer is infinite [...] we can only understand 'something' of it, not everything" (255). Por su parte, Strier también contrapone el resto del poema a esta última frase, en tanto que lo que tenemos hasta entonces es una profusión de imágenes sensoriales a las cuales se opone el entendimiento de la conclusión, algo que no es visible ni pertenece al mundo físico (100). "Something understood" no evoca un objeto tangible, como sí ocurre en la mayoría de las imágenes anteriores; además, es difícil considerarla una metáfora u otro tipo de comparación. Este es otro aspecto que distingue a la última frase de lo que la antecede; en vez de expresar en términos concretos algo abstracto, podría tratarse de una definición aún más abstracta del rezo.

La multiplicidad de significados en los ejemplos anteriores parece contradecir la poética de Herbert expresada en "Jordan I" y "Jordan II". Es, por eso, un reto de traducción reproducir tanto la aparente sencillez de los versos de Herbert como su complejidad metafórica y su ambigüe-

dad. Ambos aspectos contradictorios son parte esencial del poema, por lo que, de acuerdo con mi postura, lo son también en la traducción. Por tanto, así como me propongo no oscurecer las enunciaciones claras de Herbert, también es mi propósito no ofrecer una lectura determinada en aquellos pasajes en que Herbert es ambiguo, todo lo cual trato a profundidad en el último apartado de este comentario.

"Prayer I", organización formal y temática

Como anticipaba al principio, en la lectura de "Prayer I", como después en su traducción, es preciso tener en cuenta la composición de Herbert dentro de las posibilidades de la forma del soneto. Resulta claro por qué Spiller, por ejemplo, llama al soneto una "forma prescrita" o "cerrada" en la cual el diseño y duración del poema están determinados previamente a la composición del mismo (2). Esto implica una serie de limitaciones para el poeta que, no obstante, no significa necesariamente una desventaja: "The sonnet pre-emptively solves two problems: proportion and extension; and, while this is a challenge, it is also a security, a kind of metrical extension of feudalism, a definite service required and requited" (Spiller 2). La paradoja de la Elegía 20 de Donne, "to enter these bonds is to be free" bien puede utilizarse para describir el soneto. En el caso de Herbert, esta exigencia feudal se ajusta a una enunciación poética fundamentada en la relación entre fiel y Dios que asemeja la de siervo y amo, como lo encontramos en la tradición petrarquista entre el poeta y la dama ideal que tanto desprecia el Herbert adolescente. Herbert, no obstante, no realiza una secuencia de sonetos en *The Temple*, sino que hace alarde de experimentación e inventiva de formas poéticas. Es entonces que tenemos anagramas ("Anagram") y "poemas patrón" que siguen un esquema métrico y visual que imita un objeto relativo a su tema ("The Altar", "Easter Wings"); estribillos y variación métrica en las estrofas ("The Sacrifice", "Aaron"); poemas que intercalan versos con distintas medidas dentro de la misma estrofa ("The Collar"); patrones sintácticos que corresponden con el tema, como los versos entrelazados por medio de la repe-

tición en "A Wreath", que imitan el entretejido y la circularidad de una corona; así como el ingenioso "Our Life Is Hid with Christ in God", que propone un lectura convencional y, al mismo tiempo, la lectura transversal de palabras en cursivas que forman una oración, o "Love-joy" y "Iesu", que presentan juegos fónicos y gráficos con el nombre de Jesús.

¿Cómo armonizan los sonetos de Herbert con el resto de *The Temple*? La aparente rigidez del soneto parecería no concordar con la variación inventiva de Herbert. No obstante, debe tomarse en cuenta la relativa flexibilidad disfrazada de rigidez del soneto. Para Philis Levin, esto es precisamente lo que hace cautivador al soneto tanto para el poeta como para el lector: su capacidad de sorprender dentro de la forma predeterminada. El soneto es, entonces, "a blueprint for building a structure that remains open to the unknown, ready to lodge an unexpected guest" (xxxvii). La forma del soneto no representa una barrera para la creatividad poética de Herbert en tanto que sigue las convenciones métricas y de rima, pero a menudo transgrede los límites de argumentación convencionales en la tradición inglesa. Mientras Sidney, Spenser o Shakespeare organizan sus sonetos de manera que el desarrollo de la argumentación, la imaginería o el tono coincidan con los segmentos del soneto (octeto y sexteto, o cuartetos y pareado), Herbert transgrede de forma más evidente esta organización tanto por medio de encabalgamientos como de cesuras. Tal es el caso de los sonetos del Herbert de diecisiete años o "The Answer", donde sigue un patrón métrico y de rima convencional, no alejado del de Sidney o Shakespeare (abab cdcd efef gg), pero donde la estructura resulta irregular en cuanto a la distribución de oraciones y cláusulas en los cuartetos y el pareado (ver Spiller 177-182).

El caso de "Prayer I" es peculiar. Por una parte, la métrica es convencional: pentámetro yámbico con pocas irregularidades; la rima tiene una ligera variación respecto del esquema antes citado en el tercer cuarteto con rima abrazada en vez de cruzada (abab cdcd effe gg). Dicho esquema es subrayado por espacios en blanco desde la primera edición de 1633 reproducida aquí. En términos sintácticos y de distribución, resulta difícil definir "Prayer I", ya que, como menciono anteriormente, más que

oraciones o cláusulas, el soneto está compuesto enteramente de frases nominales en aposición a la primera palabra del soneto, "Prayer", y no cuenta en ningún momento con un verbo conjugado, es decir, no hay oraciones completas en el soneto, un aspecto poco común si se le compara con los sonetistas antes mencionados. Esto, además, contribuye a la dificultad de interpretación y la ambigüedad que expongo en el apartado anterior, al tiempo que, en una primera lectura, oscurece la organización del soneto. El listado de dichas frases sigue una distribución que se vuelve clara sólo en la relectura. Salvo algunas excepciones, el soneto está compuesto de versos con dos hemistiquios divididos por una cesura, o que contienen una sola frase sin pausas. Dada la métrica, los versos con dos frases tienen una cesura que separa el verso de manera asimétrica, por ejemplo, en "The milky way, the bird of paradise" (v. 12), donde el verso queda dividido en dos y tres yambos. Otros versos son similares, pero con la coma a mitad del tercer yambo: "Exalted manna, gladness of the best" (v. 10), lo que resulta en una pausa que divide el verso de forma simétrica. El primer verso es distinto, en tanto que el primer hemistiquio inicia con el término "Prayer" (comúnmente seguido de coma en ediciones modernas, aunque no en la edición de 1633), que antecede dos frases separadas asimétricamente por la cesura. Otra excepción es el noveno verso, un pequeño listado de cinco sustantivos, uno por pie, que se relacionan estrechamente para formar una sola unidad. En los versos separados de forma más o menos simétrica en hemistiquios se producen comparaciones o contrastes entre las dos frases; a menudo, se forman resonancias temáticas entre éstas, de manera que las metáforas refieren al rezo, pero también se vinculan entre sí, como expongo a continuación.

El poema sigue un patrón en apariencia uniforme, una lista que se sostiene a lo largo de todo el soneto con una variación irregular entre versos con y sin cesura. Sin embargo, tras un análisis detallado, es posible notar cierta organización semántica en cuartetos y pareado, así como progresión y resonancias en el desarrollo del poema. El primer cuarteto presenta imágenes relativas a la reciprocidad que Greenwood llama "two-way traffic" (250): "God's breath in man returning to his birth" y "The

Christian plummet, sounding heaven and earth"; con esto se alternan dos versos, con dos imágenes cada uno: en primera instancia "church's banquet", la primera de varias imágenes relativas al alimento, o a la oralidad. Esta imagen encuentra un eco en el aliento de Dios en el segundo verso. También se presenta a la institución de la iglesia en complemento con imágenes relativas a una espiritualidad más íntima: "The soul in paraphrase, heart in pilgrimage". El segundo cuarteto sigue explorando la reciprocidad entre quienes rezan y Dios, pero, en este punto del soneto, dicha relación se torna violenta, dadas las imágenes bélicas de ataque y defensa: "Engine against th' Almighty, sinner's tower"; de agresión de la tierra al cielo, de lo humano a lo divino: "Reversed thunder, Christ-side-piercing spear". El tono es distinto en los últimos dos versos del segundo cuarteto, en los que dos imágenes vinculan la oración con lo sonoro y lo musical: "The six-days' world transposing in an hour;/ A kind of tune, which all things hear and fear". Ambas, no obstante, hacen eco de imágenes anteriores. El primero recuerda la mención al tiempo en "angels' age", mientras que "transposing"[7] y "tune" se vinculan con la sonoridad que se encuentra antes en "Reversed thunder" e incluso, si se toman en cuenta los dos significados de "sounding",[8] también en el cuarto verso. El tercer cuarteto inicia con otro cambio semántico en tanto que presenta abstracciones con cierta connotación de silencio en contraste con lo anterior: "Softness, and peace, and joy, and love, and bliss". A esto se suma "Gladness of the best", otra abstracción, que además rima con "Softness", y que concuerda con las que aparecían en el verso anterior. Después, el cuarteto regresa a la imaginería relativa al alimento y a la reciprocidad entre lo humano y lo divino: "Exalted manna […] Heaven in ordinary, man well dressed/ The milky way, the bird of paradise". Predominan las

[7] Transpose *v*: "7. *Music*. To alter the key of; to put into a different key (in composition, arrangement, or performance)" (*OED*).

[8] Sound *v.*1: "1. a. Of things: to make or emit a sound". Sound *v.2*: "**2.** a. *Naut*. To employ the line and lead, or other appropriate means, in order to ascertain the depth of the sea, a channel, etc., or the nature of the bottom. Also fig" (*OED*).

imágenes vinculadas con el ascenso al cielo que se contraponen al verso "Reversed thunder, Christ-side-piercing spear", en tanto que no tienen un tenor agónico, sino que resaltan la alianza entre fieles y Dios propia de la eucaristía. El pareado final recoge buena parte de los motivos que predominan en el soneto a manera de síntesis, característica recurrente en los pareados del auge del soneto inglés. Tenemos entonces "Church-bells beyond the stars heard", que implica la síntesis de las menciones a la Iglesia y sus ceremonias que aparece en el primer verso del soneto y las imágenes relativas a la música del segundo cuarteto; también es una resonancia de la vía láctea, así como una reiteración del vínculo recíproco entre el cielo y la tierra. A esto sigue "the soul's blood", imagen que también hace eco de versos anteriores, como el alma que ya aparecía en el tercer verso, así como las implicaciones eucarísticas de la sangre que se vinculan con la mención indirecta a la sangre de Cristo en el segundo cuarteto. "The land of spices" resume las muchas referencias a lo gustativo que se encuentran a lo largo del soneto. La última frase, "something understood", ya lo apuntaba antes, tiene varias lecturas posibles e incluso contradictorias y, por tanto, puede significar una síntesis o un contraste con respecto al listado que presenta el soneto. Resulta peculiar, entonces, que el soneto reserve este giro final a los últimos tres yambos, mientras que muchos de los sonetistas ingleses anteriores a Herbert optan por una sentencia o revés en el pareado final o, cuando muy tarde, en el último verso. Al mismo tiempo, "something understood" es también el último término del largo listado del soneto sin necesariamente resumir u oponerse a lo anterior.

A las resonancias semánticas en el soneto se suma una cohesión fónica que coincide también con las secciones del mismo. Así, el sonido /s/ resuena a lo largo de todo el soneto, a menudo en palabras consecutivas: "Christ-side-piercing spear", "Softness, and peace", "…spices, something understood"); mientras que en el primer cuarteto predomina el sonido /p/: *prayer, paraphrase, pilgrimage, plummet*, en el segundo hay un cambio a /t/: *against, almighty, tower, transposing, tune*; y en el tercero predomina el sonido /l/: *love, bliss, exalted, gladness, well, milky*. Tan-

to las resonancias fónicas como semánticas representan un reto que discuto más a fondo en la sección dedicada a las decisiones específicas de traducción.

Traducir "Prayer I" como soneto en español

Durante la traducción de este soneto confronté mi versión con pocos trabajos anteriores. Herbert no es un poeta que se traduzca muy a menudo al español, si bien pude consultar la traducción en verso de un par de poemas de Plaza y Janés, editores de *Poesía inglesa: de los siglos XVI y XVII*, y la traducción en prosa de una selección de sus poemas de J.R. Wilcock en *Poetas líricos en lengua inglesa*. Wilcock traduce un soneto, "Sin", y divide el texto en tres párrafos que corresponden *grosso modo* con la organización del poema.

Por otra parte, sólo encontré una traducción de "Prayer I", la de Margarita Fernández en la revista española *Piedra y cielo.* Esta traducción es en verso y crea un soneto paralelo en español a partir del poema de Hebert, por lo que coincide con una de las intenciones primordiales de mi versión. En cuanto a forma, Fernández utiliza, sobre todo, versos de catorce sílabas, muchos de éstos alejandrinos, y alterna con versos endecasílabos y algunos irregulares de hasta veintidós sílabas. A pesar de estas variaciones, me parece, la versión de Fernández conserva la impresión de unidad del original; la sucesión de frases en su versión sigue el mismo patrón del poema en inglés, en el cual un verso reúne dos imágenes en hemistiquios o desarrolla una sola. No se reproduce la rima del original; no obstante, la métrica, organización y número de versos refieren de forma más o menos inmediata al soneto. En cuanto a dicción, Fernández se aproxima a la vaguedad característica del soneto (a tratar en el apartado final de mi comentario), lo cual se manifiesta en su traducción de "something understood" ("algo comprendido"), o "A kind of tune, which all things hear and fear" ("Una suerte de canto que el ser escucha y teme").

Son notables también las coincidencias entre mi versión y la de Fernández, las cuales atribuyo a la búsqueda de concisión en las dos

traducciones. El caso más claro es la frase "corazón peregrino", que aparece en ambas. Dada la compresión del sentido respecto del original necesaria en mi traducción en versos endecasílabos, me parece, en términos generales, que la traducción de Fernández tiende a ser más aclaratoria y, en algunos casos, más literal que la mía. Nótese, por ejemplo, la traducción más literal de Fernández "Campanas que se oyen más allá de los astros" en contraste con la mía, "repique al firmamento"; aunque ambas conservan la imagen del original en buena medida, la de Fernández sigue la dicción del original y es probable que sea más clara en una primera lectura. Esto, no obstante, corresponde con los lineamientos que rigen mi traducción.

A continuación, expongo los criterios generales de la traducción de "Prayer I". Uno de los primeros criterios a seguir, en concordancia con el presente proyecto, fue realizar una traducción que permitiera reflexionar sobre la forma del soneto en las distintas tradiciones, en este caso la inglesa, en comparación con la tradición sonetística española. Asimismo, dado que dicha reflexión implica no sólo la comparación horizontal de tradiciones en distintas lenguas sino también la evolución de la forma a través de los siglos, fue preciso seguir un criterio de acercamiento a un texto a poco menos de cuatrocientos años de distancia.

En cuanto a la forma, fue importante, en primera instancia, establecer qué tipo de traducción de verso sería la más apropiada en este caso, puesto que uno de los propósitos principales del proyecto es la traducción de los sonetos al español sin que dejaran de ser sonetos. Dado lo anterior, mi propósito fue reproducir el efecto poético del original mediante la composición de un soneto paralelo al de Herbert que pudiera leerse en relación con la tradición sonetística española.

Igualmente, parto de la idea de forma y sentido como inseparables. Al respecto afirma Levý: "There is a complex relationship between the formal features of verse and the ideas it conveys; in their quest for a key to the form, translators should have particular regard for the pertinent semantic functions of the form" (202). Esto lleva a una serie de decisiones relativas a los aspectos a enfatizar o abordar en una traducción en verso

de un original en verso. En su comentario sobre *Translating Poetry: Seven Strategies and a BlueImpr* de Lefevere, Bassnett analiza las estrategias de traducción de poesía que, como critica Lefevere, hacen énfasis en distintos aspectos poéticos, ya sea el fónico, literal, métrico, sintáctico, etcétera. Para Bassnett, las fallas señaladas por Lefevere en las traducciones que siguen cada una de las estrategias provienen de una falta de balance en el enfoque del traductor, ya que recae solamente sobre algunos elementos en detrimento de otros y no reconoce al poema como "estructura orgánica" (87-88). En mi traducción, fue preciso, entonces, buscar un balance entre los distintos aspectos del soneto de manera que el hecho de seguir un número de versos, métrica y rima convencionales no resultara en un desequilibrio que afectara notoriamente los aspectos semánticos, sintácticos o de dicción del original.

Con esto en mente, un paso importante en el proceso de traducción fue la elección de una forma que evocara la original al tiempo que siguiera las convenciones de la tradición española. Por tanto, elegí el verso endecasílabo, ya que es el más usual para el soneto en español, en particular en los sonetistas del Siglo de Oro, periodo en que es posible encontrar un paralelo con la época de Herbert. Previo a esta elección, y en tanto que implica una adaptación de un sistema de métrica a otro, fue preciso tomar en cuenta los aspectos que separan la métrica del soneto inglés y la del español, ya que la métrica inglesa se caracteriza por ser silábica-acentual, mientras que la española es silábica (ver Levý 210-215). La adaptación, no obstante, resulta plausible dadas algunas características que hermanan al pentámetro yámbico con el endecasílabo. En primer lugar, la métrica del endecasílabo, si bien silábica, sigue una acentuación regular que tiende hacia el ritmo yámbico, en tanto que "3 out of 5 even syllables must be accented" (Levý 211). En mi traducción se conserva esta tendencia en buena medida, ya que la mayor parte de los endecasílabos son heroicos (con acentos en la segunda, sexta y décima sílabas): "regreso a Dios del hálito de vida"; y alterno con algunos melódicos (tercera, sexta y décima): "corazón peregrino, alma en glosa". Otra razón de peso para la adaptación a verso endecasílabo es la exis-

tencia de convenciones previas para traducir el verso silábico al silábico-acentual (Levý 213); asimismo, es usual la adaptación del pentámetro yámbico al endecasílabo, si bien es más común que ésta se realice en verso blanco.

Otro reto de adaptación fue lo que Levý denomina la discrepancia en "densidad semántica" (196-99), es decir, que una idea requiere de un menor o mayor número de sílabas para expresarse en una u otra lengua. En el caso de la comparación entre el inglés y el español es claro que la densidad semántica es mayor en la primera lengua, por lo que, señala Levý, una forma de enfrentarse a este problema es buscar comprimir el sentido semántico por medio de la expresión concisa (196). Una primera opción que contemplé para la traducción de "Prayer I" fue compensar la mayor densidad semántica del original por medio de la adaptación a un soneto con verso alejandrino. Esto resultó en menor pérdida semántica, en especial si se toman en cuenta las imágenes complejas y condensadas del original. Sin embargo, me parece, se pierde la concisión y contundencia de la cadena de metáforas. La versión final en endecasílabos significó un cuidado especial en la compresión de sentido; esto lo explico con casos particulares en el siguiente apartado.

Una característica formal importante en "Prayer I" es el uso de la cesura. Como apuntaba en la sección anterior, el soneto se caracteriza por una organización que alterna versos con o sin cesura. Para Levý, la cesura representa un factor crítico en la traducción de un tipo de versificación a otro. Este aspecto, como otros antes citados, ofrece la posibilidad de preservar esta característica del original o adaptarla al español (ver Levý 202). En este caso, un criterio importante fue la comparación con sonetos españoles con una distribución afín; el soneto "Definiendo el amor" de Francisco de Quevedo me pareció pertinente como modelo:

> Es hielo abrasador, es fuego helado,
> es herida, que duele y no se siente,
> es un soñado bien, un mal presente,
> es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido, que nos da cuidado,
un cobarde, con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero paroxismo,
enfermedad que crece si es curada.

Éste es el niño Amor, éste es tu abismo:
mirad cuál amistad tendrá con nada,
el que en todo es contrario de sí mismo.

El soneto de Quevedo es también un listado de comparaciones que, a pesar de sí tener verbos, semeja en cierta medida el soneto de Herbert, en tanto que alterna versos con cesura que enuncian dos frases comparativas con versos sin cesura. Con base en este modelo, adapté los pentámetros yámbicos del original separados en secciones de tres y dos yambos, o en dos secciones de dos yambos y medio cada una, a versos en español separados por la cesura en cinco y seis sílabas ("sazón del hombre, ordinario el cielo") o seis y cinco ("sublimado maná, dulce consuelo"), y en menor medida en siete y cuatro: "ave del Paraíso, láctea vía" o cuatro y siete: "sangre de alma, repique al firmamento". Dado el número de sílabas impar del endecasílabo, no es posible reproducir la completa simetría en hemistiquios de algunos versos en inglés; sin embargo, intento reproducirla en lo posible mediante las variaciones antes descritas que se acercan a las proporciones del original. Como afirmo antes, la acentuación en sílabas pares del endecasílabo contribuye a que dichas proporciones sean similares a las del pentámetro yámbico. En ocasiones altero el orden de las dos imágenes separadas por la coma, para conservar el metro o la rima, pero no creo que se produzcan cambios semánticos muy importantes en tales casos.

Sin duda, una de las decisiones de traducción iniciales más importantes fue reproducir el patrón de rima del original. Como apuntaba antes, la traducción rimada corre el riesgo de subordinar o alterar el sentido o la dicción del poema en pos de la rima (ver Bassnett 87-88). Un criterio importante fue evitar la impresión de que la rima determinara por completo la dicción o distribución de los versos. Por tanto, evito la "rima de relleno" ("rhyme padding" Levý 193); es decir, utilizar palabras con poca carga semántica o que no correspondan con el sentido original para conseguir la rima. Otro aspecto que evito es insertar "nuevos componentes semánticos" o que ocurra una disparidad evidente entre el sentido del original y la traducción hacia el final de los versos debido a la rima (Levý 193). Una solución para lograr esto, al igual que para seguir una métrica regular, fue el uso del hipérbaton, por ejemplo en el décimo primer verso "ave del Paraíso, láctea vía". Ésta es una figura de dicción que no se encuentra en el original, lo cual implica insertar un aspecto retórico ausente en "Prayer I", una desventaja, en especial si se recuerda la aparente simplicidad del estilo de Herbert. No obstante, concedo mayor jerarquía a conservar la rima mientras se logre sin insertar nuevos componentes y sin oscurecer el sentido del poema. Utilizo rima consonante por tratarse de la más usual en el soneto en español, y en tanto que marca de manera más notoria la homofonía, por lo que reproduce más directamente los efectos de la misma en inglés. La única adaptación importante en este caso fue la sustitución de la rima monosilábica del original por la disilábica grave de mi versión (ver Levý 238), lo cual me parece pertinente dada la recurrencia de esta última en el soneto español. Sigo el mismo tipo de rima que presenta el original a lo largo del soneto con el propósito de no introducir una variación ajena al original que pueda distraer al lector en este rubro.

Conservar la rima supone varias ventajas que, me parece, justifican la búsqueda de una versión rimada. Un aspecto central de la forma, la rima tampoco puede aislarse del sentido del poema: "Rhyme is not merely some isolated feature of a poem, but rather a component in the complex interplay between the acoustic and the semantic values of a poem" (Levý 232). Al respecto de esta interrelación, en el comentario de Levý sobre la

rima se resaltan sus funciones semánticas, que vinculan o contrastan las palabras y versos rimados; rítmica, que resalta el final del verso y le da entonación; y eufónica, que produce armonía mediante la secuencia o repetición de sonidos (232). En "Prayer I" encontramos casos donde la rima vincula dos palabras o dos imágenes. Tal es el caso de los versos nueve y once donde las palabras *bliss* y *Paradise* son afines en sentido; mientras que las imágenes del segundo y el cuarto verso, dos imágenes de reciprocidad Dios/ hombre, se vinculan por medio de la rima *birth/ earth.* En cuanto a la función rítmica de la rima, es claro cómo contribuye a resaltar la enumeración de metáforas a manera de letanía. En un poema con tantas referencias a la musicalidad es de esperarse que el aspecto eufónico resalte, lo cual resulta evidente no sólo por la eufonía producida por las rimas al final de los versos sino también por las rimas internas (*hear/ fear, softness/ gladness, returning/ sounding/ piercing/ transposing, bird/ heard*) y la aliteración que ya he mencionado. Dado este énfasis que produce la rima en el original, he optado por reproducirlo en mi traducción, si bien no siempre se logra la misma coincidencia entre el aspecto sonoro y el semántico. Con este propósito, no he alterado el orden de los versos, de manera que los versos segundo y tercero siguen ligados tanto en rima como en sentido. De igual manera, compenso el vínculo entre *bliss* y *Paradise,* en otra de las rimas: "consuelo/ cielo"; hago lo mismo en la rima interna "escalada/ escuchada", donde ambos términos refieren a lo sonoro, si bien "escalada" refiere también a lo espacial (esta ambigüedad compensa también la doble acepción espacial y sonora de "*sounding*" en el original). Asimismo, busco otras rimas internas, "escuchada/ respetada", o ecos entre cuartetos, "corazón/ creación/ sazón", para compensar lo que se pierde con respecto al original.

Además de las funciones de la rima que describe Levý, debe considerarse la que cumple en las formas poéticas que siguen un patrón de rima fijo, como el soneto, en el cual el esquema de rimas muchas veces produce, tanto sonora como visualmente, una marca que permite discernir las secciones del soneto y, por tanto, su organización. Como explico en la sección anterior, es notable la organización en secciones de

"Prayer I", aun cuando pareciera tratarse de un listado arbitrario. A esto también contribuye la rima en tanto que refuerza la cohesión de las imágenes que ocupan cada uno de los tres cuartetos y el pareado final. Esto determinó la decisión de conservar el mismo esquema de rimas del original en mi versión en español. A pesar de que en el soneto en español no es común el esquema de rima abab cdcd effe gg, me parece imperativo seguir la organización del original que depende de dicho esquema. La adaptación del tercer cuarteto y del pareado para formar dos tercetos hubiera roto la unidad semántica y metafórica que forma el último cuarteto, e impedido la síntesis que se logra en el pareado, a lo cual me referí en la sección anterior. Para esta decisión también fue importante recurrir a modelos. En algunos de sus sonetos, Borges asimila el esquema de rima inglés con verso endecasílabo y con un pareado que a menudo forma una unidad sintáctica aparte (por ejemplo, "On his blindness"), si bien Borges utiliza rima abrazada en los cuartetos, a diferencia de Herbert. Por tanto, me parece pertinente utilizar en mi traducción el esquema de rima convencional inglés del original sin que por esto deje de reconocerse mi versión como un soneto en español.

También atiendo la aliteración del original e intento crear un efecto paralelo. Como menciono en el apartado anterior, en "Prayer I" predomina el fonema /s/, por lo que, a lo largo del proceso de revisión, tomé esto en cuenta cuando fue preciso elegir entre dos palabras con significados cercanos. Por ejemplo, prefiero "sosiego" a "quietud"; "lanza" a "llaga", o "Paraíso" a "Edén". Busco conservar otros casos de aliteración, como la repetición del fonema /p/ del cuarteto inicial, fonema que aparece en mi versión en el primer cuarteto ("piadosa", "peregrino") y que utilizo para entrelazar el inicio del poema con las partes siguientes, en particular con el pareado ("repique", "especias", "país"). Por otra parte, conservo en cierta medida la recurrencia del fonema /l/ en el tercer cuarteto ("alegría", "sublimado", "dulce consuelo", "cielo", "láctea"). Cuido que estas elecciones no afecten el sentido original ni resulten frases oscuras.

El último criterio general que es preciso aclarar es la forma en que abordo la distancia temporal con respecto al original en mi traducción.

A pesar de la simplicidad aparente de "Prayer I", no hay que olvidar que el lector en inglés atraviesa por un proceso de paráfrasis mayor aún al del contemporáneo de Herbert cuando dilucida el sentido de un poema de hace casi cuatrocientos años, por lo que es necesario adoptar una postura en cuanto a esta característica. Bassnett aborda este problema en sus reflexiones sobre la traducción de textos clásicos: "The greatest problem when translating a text from a period remote in time is not only that the poet and his contemporaries are dead, but the significance of the poem in its context is dead too. Sometimes [...] the genre is dead" (88-9). Si bien la brecha temporal con Herbert es menor a la que considera Bassnett, es claro que el contexto de un poema como "Prayer I" y el género de la poesía devocional resultan ajenos en buena medida al lector actual. Para Bassnett, esta brecha es la que motiva la constante creación de nuevas versiones de textos canónicos, en tanto que se insertan así en un contexto completamente nuevo en cada reversión, ya sea mediante la "modernización" o el énfasis en lo arcaico (105-6). Con esto en mente, me planteo que el texto resulte lo más claro posible para el lector actual, tanto en el aspecto léxico como en las resonancias de otros textos presentes en el de Herbert. El soneto tiene pocos términos que resulten arcaicos; lo que sí sucede es que muchas de las palabras han perdido buena parte de las asociaciones que solían tener y, las referencias, en especial las bíblicas, pueden resultar oscuras a ojos modernos. Evito entonces la oscuridad que provenga de términos arcaizantes, pero intento conservar, en la medida de lo posible, las connotaciones, así como las resonancias bíblicas, del vocabulario del original. En el siguiente apartado explico mis decisiones en casos particulares relativos a estos aspectos. Un criterio importante fue el de no "normalizar" o "regularizar" el estilo de Herbert, una tendencia que encuentra Levý en la traducción de poesía de épocas y contextos anteriores (225). Prefiero, entonces, que se observen las ambigüedades, la complejidad y concisión en imaginería de Herbert en mi versión. Por otra parte, procuro que este comentario sirva para acercar al lector al contexto religioso y literario de "Prayer I".

Como he anticipado, la riqueza de la imaginería y la dicción del aparentemente sencillo soneto de Herbert es uno de los puntos focales que elijo reproducir en mi versión en español. Dada la ambigüedad de la imaginería que se enfrenta al interpretar "Prayer I", un reto importante fue conservar, en lo posible, las distintas imágenes que se producen de forma simultánea en la lectura del original. En este proceso es preciso tomar en cuenta en qué sentido resulta ambigua una metáfora de "Prayer I", qué lecturas pueden hacerse de la misma en el original, y cuáles pueden conservarse y de qué forma en español.

Tenemos imágenes que por su concisión son difíciles de interpretar dada la falta de "determinación contextual" (Beristáin 43). Un ejemplo es la imagen que compara la oración con "angels' age", donde la carencia de mayor contexto vuelve oscura la frase. Es preciso, entonces, realizar una interpretación a partir de la frase para llegar a una posible connotación del rezo como eterno, atemporal o bien tan viejo como los ángeles, en tanto que su origen es la alabanza angelical de Dios (ver Greenwood 250). Mi traducción busca una concisión parecida al original: pretendo alterar lo menos posible la dicción con tal de reproducir los sentidos antes expuestos, sin inclinarme por uno en particular. El hipérbaton, ajeno al original por razones métricas, y el cambio de plural a singular "ángel", me parece, no oscurecen aún más el sentido de la imagen "de ángel edad".[9]

En los casos de ambigüedad de "fundamento sintáctico" (Beristáin 41) que menciono en el primer apartado, es decir cuando no hay claridad en cuanto a las funciones gramaticales de una frase, un criterio importante fue el de no asignar un agente claro a las frases que tienen esta caracte-

[9] La versión que aparece en *Herbert and the Seventeenth-Century Religious Poets: Authoritative Texts, Criticism*, como otras ediciones modernas del poema, agregan un apóstrofe al final de "angels" que no aparece en la edición de 1633. Las convenciones gráficas de la época permiten a Herbert la ambigüedad entre plural y singular.

rística en el original. Por ejemplo, en "cena piadosa" evito una traducción que defina quién ofrece y a quién se ofrece la cena; si bien resulta más vago que "the church's banquet" en tanto que la frase en español no está vinculada directamente, mediante el uso del posesivo, a la institución eclesiástica, una pérdida importante, aunque retengo la referencia a la eucaristía central para el poema. La ambigüedad sintáctica ocurre también en la frase que da título a este comentario. Al traducir "The soul in paraphrase" fue necesario buscar que en español la frase definiera el acto de rezar como la paráfrasis del alma que realiza quien reza, así como el alma al momento de realizar un acto de paráfrasis (de sí misma), y también la paráfrasis que se consigue por medio del alma (ver Greenwood 250). Para lograr este efecto, elijo la preposición "en" al traducir esta frase: "alma en glosa". Esta elección produce una ambigüedad similar a la del original que permite la lectura de, al menos, las tres imágenes indicadas aquí. El cambio de "paráfrasis" a "glosa" es importante; aunque esta última es casi sinónima en ciertos contextos, implica también explicación y aclaración, además de tener acepciones musicales y poéticas.[10] Es también consistente con el sentido de "paraphrase" que apuntan Hollander y Kermode, "an expansion of an original (rather than, as in modern usage, a compression)" (nota 1177). Sigo el mismo criterio para otras imágenes donde la agencia es ambigua, por lo que en la frase "repique al firmamento" ("Church-bells beyond the stars heard") evito aclarar quién realiza la acción descrita de acuerdo con la polisemia que abordo en el primer apartado. En mi versión, la frase se vuelve aún más ambigua, aunque esto produce también la pérdida de otra referencia a la Iglesia. No obstante, se conserva cierta ambigüedad en cuanto a la dirección del repique de campanas, en tanto que la preposición "a" indica una

[10] Glosa: "5. f. *Métr*. Composición poética a cuyo final, o al de cada una de sus estrofas, se hacen entrar rimando y formando sentido uno o más versos anticipadamente propuestos. 6. f. *Mús*. Variación que diestramente ejecuta el músico sobre unas mismas notas, pero sin sujetarse rigurosamente a ellas" (*RAE*).
Paraphrase: "2. Music. a. A musical work elaborating on a well-known tune, esp. from an opera, and used as a vehicle for virtuosity" (*OED*).

dirección ascendente hacia el firmamento, pero no excluye del todo la interpretación de un repique descendente hacia el firmamento. También, en favor de la métrica, se pierde la ambigüedad que, como en el caso anterior, alude a la reciprocidad entre cielo y tierra en mi versión del verso "The Christian plummet, sounding heaven and earth". Mi traducción aclara la dirección en la que se tiende la sonda: "de cielo a tierra sonda fiel tendida". En una de las lecturas posibles del original se observa una paradoja, ya que la plomada sondea el cielo;[11] en mi traducción, logro una paradoja similar, en tanto que la frase puede interpretarse como una sonda que termina en la tierra y no en el agua o el subsuelo (ver *RAE*). Dada la polisemia de "Something understood", reproducir las distintas lecturas de esta frase constituyó un punto focal de la traducción. "Entendimiento" efectivamente puede leerse como la comprensión de parte de quien reza o de Dios, ya que también carece de agente claro; puede leerse como un acuerdo entre dos partes e incluso como un sobreentendido. También es posible, mediante esta traducción, discernir el contraste que señala Strier entre lo visual o sensorial de las imágenes anteriores y ésta, como expongo en el primer apartado, no replica, sin embargo, el sentido de rezar como entendimiento parcial que apuntaba anteriormente. Sí se produce otro sentido que no se encuentra en el original de manera tan clara y que me parece pertinente dada la interpretación de Strier, es decir, la del rezo como algo racional, como la razón misma.

Otro tipo de ambigüedad se produce cuando la dicción del original es vaga o abarca muchos significados indefinidos. Tal es el caso del mismo "something understood" donde el pronombre indefinido produce la multiplicidad de lecturas. A pesar de que se omite el pronombre, el sustantivo "entendimiento" recoge buena parte de la indefinición. El caso más claro de esto ocurre en el verso "A kind of tune, which all things hear and fear", en el cual Herbert enfatiza aún más la vaguedad de la tonada,

[11] Esta paradoja es consistente con otros poemas de Herbert, por ejemplo, "The Pulley", en donde el hombre "cae" rendido de cansancio hacia el cielo: "If goodness lead him not, yet wariness/ May toss him to my breast" (19-20).

el tono o la entonación que se produce al rezar. A esto se suma el también vago “all things”, que representa una dificultad de lectura paralela a la de “something” en el último verso. Presto atención a esta característica del verso al no especificar por quién es “escuchada” o “respetada” la “melodía”, si bien fue imposible reproducir mediante este último vocablo la polisemia de “tune” o la indeterminación de “a kind”.

En el caso de la ambigüedad, mi criterio primordial es no aclarar lo que en Herbert es ambiguo; un caso distinto es el de las resonancias bíblicas. En Herbert éstas son bastante claras; ya he mencionado que esto concuerda con su poética, por lo que el reto fue, más bien, reproducirlas de manera igual de clara. Dada la diferencia de contexto de la que he hablado al final del apartado anterior, esto representa un reto aún mayor. El criterio de traducción que sigo es entonces el de encontrar el paralelo más reconocible en español de las palabras o imágenes con ecos bíblicos que utiliza Herbert. Con este propósito sigo sobre todo la dicción de la Biblia Reina-Valera Antigua, por tratarse de una versión protestante un poco anterior al soneto de Herbert. Complemento también con la versión contemporánea, cuando conviene evitar términos arcaizantes. A pesar de lo evidentes que son las referencias en Herbert, eso no exime su inclusión de complejidad. En la traducción fue necesario tomar en cuenta el contexto de las resonancias bíblicas y la manera en que Herbert se apropia de la dicción con estas resonancias para utilizarla en armonía con la composición de “Prayer I”.

Herbert entrelaza los ecos bíblicos del Antiguo y el Nuevo Testamento presentes en las distintas metáforas de “Prayer I” de acuerdo con la imaginería que predomina a lo largo del soneto. He citado anteriormente lo importante que son las referencias a la eucaristía dentro del poema. En éstas se observa una interrelación. Se menciona el ritual eucarístico en el primer verso del poema “the church’s banquet” con énfasis en su carácter eclesiástico; la palabra banquete remite a la comunión y por tanto a la última cena, por lo que hay ecos de Mateo 26: 26-28 y Lucas 17-20. En estos pasajes la sangre de Jesús, representada por el vino, establece un “nuevo pacto” entre Dios y los hombres que

concuerda con la insistencia de "Prayer I" en la relación recíproca entre cielo y tierra para la salvación humana. En el segundo cuarteto, la mención a la sangre de Cristo ocurre de nuevo, esta vez en el contexto de una serie de frases que relacionan el rezo con la exigencia por parte de los fieles de ser escuchados por Dios: "Christ-side-piercing spear". Aunque esta imagen sugiere la agresión humana a lo divino, este verso también alude a la sangre, además del agua, que brota del costado de Cristo, tal como dice Juan 19:34. Este pasaje a menudo se interpreta como un eco del perdón de los pecados que se promete en los pasajes de la última cena antes citados, y como anticipación tipológica[12] de los sacramentos de bautismo y eucaristía (ver Greenwood 252).[13] En el penúltimo verso reaparece la palabra sangre, "the soul's blood"; cuya metáfora compara directamente la sangre y el rezo. Esto para Greenwood establece un paralelo entre el rezo y la eucaristía como dos acciones que permiten un intercambio entre el hombre y Dios: "In prayer man's spirit ascends to God, in the Eucharist God descends to man" (Greenwood 252). Estas resonancias del Evangelio, son ecos una de la otra y apuntan hacia esta relación entre rezo y eucaristía, hombre y Dios que señala Greenwood. Parte del entramado en torno a la eucaristía es la referencia al maná del Éxodo 16:15. Este pasaje también puede leerse como un tipo (Rivers 139) que prefigura la eucaristía, en tanto que Moisés lo interpreta como "el pan que Jehová os da para comer" (Reina-Valera Antigua). Como en el último verso, en el cual la sangre del espíritu humano es la que se ofrece a Dios por medio del rezo, en la imagen "exalted manna" también se encuentra la idea de una especie de eucaristía a la inversa, en la que el maná se eleva al cielo

[12] Utilizo el término para referirme a la interpretación o la exégesis de la Biblia en la que ciertos pasajes prefiguran otros de manera alegórica; en especial los del Antiguo Testamento se interpretan como anticipaciones de la doctrina cristiana cuyo "verdadero" sentido se revela a la luz del Nuevo Testamento (Rivers 139).

[13] Otro poema que hace explícita la tipología de la sangre que brota del costado de Cristo como anuncio de la eucaristía es "The Agony": "Who knows not Love, let him assay/ And taste that juice, which on the cross a pike/ Did set again abroach; then let him say/ if ever he did taste the like" (13-16).

en lugar de descender de Dios, quien recibe alimento o bebida de los fieles. Este entramado de referencias forma parte de las metáforas relativas al alimento que trataré más adelante. En la traducción, las frases "sublimado maná" y "la lanza en Cristo" siguen la dicción bíblica a pesar del esfuerzo de compresión que implican, en especial en esta última. El caso de "cena piadosa" implica una adaptación más tajante del original "the church's banquet"; prefiero en este caso enfatizar el eco eucarístico de la imagen con una palabra que refiere más directamente a la última cena, mientras que el adjetivo, más que al ritual eclesiástico, alude a un aspecto de devoción más personal o íntima del sacramento.

Otro caso de resonancias bíblicas interrelacionadas son las relativas a la creación del hombre y el universo. Éstas son muy claras en el verso "God's breath in man returning to his birth" y "The six-days' world transposing in an hour", que aluden a Génesis 2:7 y Génesis 1 respectivamente; sin embargo, Herbert las inserta en un contexto que produce imágenes que trascienden la referencia bíblica. Ambas definen la oración como un acto paralelo al divino proveniente del hombre. En la primera se hace mención al aliento creador de Dios en el Génesis, pero en una imagen que refiere también al regreso del alma a Dios al final de su vida, o incluso en el fin de los tiempos, por lo que la oración se define como algo de origen divino que no hace sino regresar a este origen por medio del hombre. También es posible relacionar esta alusión al Génesis con otras imágenes referentes a la oralidad que se aprecian en el poema. La segunda imagen es de carácter musical en conjunción con varias otras del soneto y en este caso implica la creación de un pequeño universo por medio del rezo; se comparan la escala divina de seis días para la creación del universo y la humana de una hora para una creación o composición musical. La traducción de estas frases requirió de una paráfrasis mayor a la que describo en el párrafo anterior. El verso "regreso a Dios del hálito de vida" omite la mención expresa del hombre, pero, al conservar la resonancia bíblica, me parece que la imagen antes mencionada sufre pocos cambios, si bien la reciprocidad queda un poco opacada en esta versión. La palabra "hálito" no se encuentra en este pasaje en la Biblia

Reina-Valera, donde tenemos aliento; no obstante, "hálito" aparece en otros pasajes con el mismo sentido. La frase completa: "hálito de vida" (Génesis 2:7) aparece en la Nueva Versión Internacional. En el caso de la segunda, "seis días de creación en una pieza", conservo la referencia bíblica, así como la idea del "tiempo divino" de creación, mientras que el "tiempo humano" se sugiere de forma más indirecta en la duración o el tempo de la pieza musical; prefiero entonces resaltar el carácter musical de la metáfora.

Las resonancias bíblicas están estrechamente relacionadas con los motivos recurrentes en la imaginería de "Prayer I" que comentaré con mayor detalle en este último apartado. Abordo también aquí las soluciones al respecto propuestas en mi traducción.

Como señalo en puntos anteriores, buena parte del tema de "Prayer I" descansa sobre la tensión constante entre lo celestial y lo humano que se traduce en el "two-way traffic" del que habla Greenwood, y que va de la agresión a la mutua dádiva y el acuerdo entre las dos partes. Esta relación de reciprocidad está plagada de paradojas en tanto que el acto de rezar se define como algo que Dios inicia y otorga a los seres humanos para que regrese a Dios mismo. Esto es claro en el verso "God's breath in man returning to his birth", que ilustra la paradoja de un llamado del hombre hacia Dios que, no obstante, encuentra su origen en Dios mismo y en su creación del hombre. Esto implica una paradoja temporal que Kuchar relaciona con la voluntad divina que al mismo tiempo origina y concede la petición de quien reza: "Prayer, in order to be prayer, must remain open to the possibility that what one truly prayed for comes back from the future in the form of God's response to his own intention" (134). En este sentido, Kuchar señala un intertexto en Romanos 8:26: "Y asimismo también el Espíritu ayuda nuestra flaqueza: porque qué hemos de pedir como conviene, no lo sabemos; sino que el mismo Espíritu pide por nosotros con gemidos indecibles" (Reina-Valera Antigua). Kuchar encuentra en los contemporáneos de Herbert (John Donne y Thomas Goodwin) la idea de un origen emotivo o instintivo del rezo en el individuo que responde a la voluntad divina y no al entendimiento (ver

Kuchar 133); de ahí el conocimiento parcial expresado en "something understood", en tanto que no es necesario que el alma comprenda por completo su propio rezo ya que no proviene de su voluntad sino de la divina. La expresión poética misma, encarnada en "Prayer I", proviene también de Dios, quien se convierte en origen y punto de retorno de ésta (Hill 255), una idea afín a la que expresa Herbert en "Jordan II". Otras imágenes hacen eco de la idea del rezo como una respuesta a una primera acción divina de creación o dádiva (por ejemplo, "exalted manna"). Nestrick encuentra este intercambio de dádivas entre hablante y Dios central en la poesía de Herbert; en esta relación, las dádivas divinas son correspondidas por medio del poema, o incluso del poeta mismo (200-201). El hombre se convierte entonces en la ofrenda para Dios: "man well dressed". De ahí el especial cuidado en reproducir este "two-way traffic", o incluso la ofrenda de ida y vuelta que expresan muchos de los versos del original y que se relaciona estrechamente con las ambigüedades que expongo.

Como ya he dicho, hay una violencia notable en muchas de las imágenes relativas a la relación divinidad y humanidad. Al respecto, Greenwood cita uno de los sermones de Donne, donde expone este carácter de aparente agresión hacia lo divino, limítrofe con la blasfemia, como algo inherente al rezo en congregación: "Prayer hath the nature of Violence; in the publique Prayers of the Congregation, we besiege God [...] and we take God Prisoner, and bring God to our conditions: and God is glad to be straitned by us in that siege" (Donne citado en Greenwood 251). Esta visión en la que coinciden Donne y Herbert implica una paradoja afín a la que observamos en el punto anterior. Dios permite, dado que proviene de su voluntad, "la violencia" y el asedio del rezo en su contra. En la traducción doy peso a la pugna que implica la imaginería del poema, la cual se presenta con claridad en el segundo cuarteto. Así, hago hincapié en el carácter bélico de "Engine against th' Almighty, sinner's tower", y comprimo en una sola frase las acciones de guerra ofensiva y defensiva de las cuales Dios es objeto, si bien he tenido que dejar fuera el énfasis en el rezo como defensa del pecador: "asedio contra Dios y fortaleza". Las dos acciones vio-

lentas del sexto verso "Reversed thunder, Christ-side-piercing spear" también reciben atención en cuanto a su aspecto sensorial, tanto visual y auditivo en la primera frase, como visual y táctil en la segunda, que enfatiza dicha violencia: "la lanza en Cristo, trueno en escalada".

La eucaristía ocupa una posición focal en "Prayer I", lo cual se manifiesta en la recurrencia de lo oral y lo gustativo en el soneto. A pesar de la postura incierta de Herbert en torno a este sacramento, es clara la importancia que el poeta le confiere al ritual y a la intersección que conlleva entre lo físico y lo espiritual, y lo institucional y lo privado (Whalen 1303-4). En "Prayer I" Herbert enfatiza el aspecto físico y corporal de la eucaristía y relaciona estrechamente lo sensorial con éste. La imagen del inicio del soneto que sintetiza el ritual eucarístico, "the church's banquet", implica una acción de alimento comunal, así como de deleite, el cual encuentra una expansión en "The Banquet", poema en el que impera la dicción relativa al deleite sensorial gustativo y olfativo vinculado al vino eucarístico y al consuelo espiritual: "thy delight/ Passeth tongue to taste or tell" (5-6), "Only God, who gives perfumes,/ Flesh assumes,/ and with it perfumes my heart" (22-24). Más adelante en el soneto se observan ecos de este aspecto en la referencia al maná en el tercer cuarteto, que comparte verso con una frase que denota deleite: "gladness of the best". También hay imágenes de extraordinaria sensualidad: "the milky way", "the land of spices" que, si bien refieren a lo celestial y a un peregrinar o exploración, tienen claras resonancias gustativas y olfativas. En su comentario sobre "The Banquet", Christopher A. Hill señala: "Delight is not important merely on its own terms —because it feels good— or solely because of what it can be made to signify; the aesthetic of sweetness, Herbert emphasizes, is important for both reasons at the same time, especially when coming from and being returned to God" (244). Esto es recurrente en las imágenes eucarísticas de Herbert. Los versos finales de "The Agony", por ejemplo, enfatizan la cualidad del amor divino hacia la humanidad por medio de términos de placer gustativo: "Love is that liquour sweet and most divine/ Which my God feels as blood; but I, as wine" (17-18). De ahí la preocupación de que en el soneto en español

convivan lo sensual y lo espiritual en las imágenes, dado que para Herbert no se encuentran divorciados.

El soneto también juega con la reciprocidad del placer gustativo. Esto es quizás más claro en las connotaciones del verso "Heaven in ordinary, man well dressed" de acuerdo con Hollander y Kermode (nota 1177). La imagen presenta una inversión del banquete que aparece en el primer verso, en tanto que es Dios quien se sienta a la mesa y el hombre quien, aderezado, se ofrece como alimento.[14] Esta última imagen encuentra su contraparte en "The invitation", poema en que Dios aparece como un manjar al que se invita a los fieles: "God is here prepar'd and drest/ And the Feast,/ God, in whom all dainties are" (4-6).

La conjunción de lo sensorial y lo espiritual, y el énfasis cohesionado sobre este aspecto que se produce por medio de las referencias a lo gustativo tuvieron un peso considerable en la dicción de mi soneto en español. Es por eso que hago más explícita la referencia a lo gustativo en "sazón del hombre". Se pierde la referencia directa a la vestimenta, si bien "sazón" retiene otra acepción pertinente en el contexto, en tanto que también se refiere a "ocasión, tiempo oportuno" (*RAE*) que contrasta con "Heaven in ordinary".[15] También tomo la dicción que alude a la dulzura asociada a la eucaristía de poemas como "The Banquet" para reinsertarla en mi versión como "dulce consuelo".[16] Esto enfatiza la cualidad tanto gustativa como espiritual de "sublimado maná" en el mismo verso.

[14] Dress: "13. […] a. To prepare for use as food, by making ready to cook, or by cooking (also intr. = passive); also, to season (food, esp. a salad) (*OED*).

[15] "*of (also for, in) ordinary*: in the ordinary course of things; as a regular custom or practice; ordinarily. *Obs*" (*OED*). Otro sentido de la frase "in ordinary" concuerda con "well dressed" como vestimenta elegante: "P2. *in ordinary*: in an official capacity. Chiefly used (now usu. hyphenated) as postmodifier in official titles such as *chaplain-in-ordinary, physician-in-ordinary* (to the nobility, royalty, etc.)" (*OED*). "Ordinary" tiene también connotaciones gustativas: "12.†a. Customary fare; a regular daily meal or allowance of food; (hence, by extension) a fixed portion, an allowance of anything. Obs" (*OED*).

[16] La dulzura (*sweetness*) es recurrente en poemas de Herbert que no aluden directamente a la eucaristía. En "Jordan (II)", citado arriba, representa la belleza del amor divino que debe expresarse directamente y sin ornamento, sin endulzar lo que ya es dulce.

Por último, resta abordar la imaginería referente a lo musical y sonoro. Quizás la música sea la imagen más característica de la poesía de Herbert, ya sea en el canto del pastor en "Jordan (I)" que, veíamos antes, es metáfora de la simplicidad de la poesía devocional, hasta la intrincada imagen, en el tenor de los poetas metafísicos, del laúd en "Easter" que relaciona la música de alabanza con la Pasión:

Awake, my lute, and struggle for thy part
With all thy art.
The cross taught all wood to resound his name,
Who bore the same.
His stretched sinews taught all strings, what key
Is best to celebrate this most high day. (7-12)

Herbert encierra en el laúd una de las ansiedades más recurrentes en su poesía, la de alcanzar una expresión poética digna del tema de alabanza a lo divino sin caer en la ornamentación u oscuridad. Hill encuentra el tema recurrente de lo inexpresable en el centro de la imagen del laúd: "The lute's 'struggle' to match its art to its high subject both reiterates Herbert's repeated topos of inexpressibility and shows how the proper 'key' has been made possible by God's actions alone" (257). Es entonces que una vez más la acción inicial de alabanza por medio de la música proviene de Dios mismo.[17]

Así como existe una cohesión entre las imágenes eucarísticas en "Prayer I", ésta también se observa en cuanto a las referentes a la sonoridad y a la música. Tenemos un sonido en apariencia no musical: el trueno del segundo cuarteto, pero es notable que Herbert no utiliza la cualidad luminosa sino sonora del mismo. Por tanto, dicha imagen es afín a la del pareado final: "Church-bells beyond the stars heard", en la cual un

[17] Puede observarse también el tema de lo falible de la alabanza humana y la enmienda de la misma por parte de Dios en "A True Hymn": "Although the verse be somewhat scant, God doth supply the want..." (17-8). Hill comenta también sobre este poema en su artículo.

sonido producido en la tierra asciende y es escuchado en el cielo o, si tomamos en cuenta lo ambiguo del verso, se escucha en la tierra o en el cielo o en ambos sin importar el origen del sonido. Lo mismo ocurre si aceptamos el sentido sonoro al que remite sutilmente "sounding" en el primer cuarteto, con lo que tenemos también la imagen de un sonido que vincula cielo y tierra. Por otra parte, en el segundo cuarteto hay dos versos con referencias explícitas a la música, en primera instancia "The six-days' world transposing in an hour", que relaciona el rezo con la creación del universo, pero también con una transposición musical.[18] El acto creador divino verbal se replica en otra tonalidad en el rezo humano, al tiempo que se concentra en sólo una hora, en el tiempo humano en vez del divino. A su vez, el siguiente verso compara el rezo con una melodía de manera explícita: "A kind of tune, which all things hear and fear". Existe además una referencia a la tonalidad como en el verso anterior y quizás otra referencia a la creación entera en la frase vaga "all things". El uso metafórico de lo musical en el soneto amalgama el rezo y la poesía, en tanto que ambas buscan ser escuchadas por Dios y son de origen divino, si bien resuenan en un instrumento humano.

La traducción busca reproducir este énfasis por medio de la dicción. No se ha podido reproducir los dos sentidos de "sounding", el espacial y el sonoro; no obstante esto se ha compensado en otros versos donde se ha elegido un término que haga referencia a lo musical. Tal es el caso de la frase: "trueno en escalada", donde se utiliza un término cuya acepción inmediata es espacial: "Subir, trepar por una gran pendiente o a una gran altura" (*RAE*), pero que hace referencia a la escala como sucesión de notas musicales (*RAE*), e incluso tiene un eco sutil de la escala de Jacob en Génesis 28:12, en que también se establece una alianza entre lo divino y lo humano. En cuanto a las referencias musicales más explicitas, los versos del segundo cuarteto se tradujeron con énfasis más explícito en lo musical: "seis días de creación en una pieza". Aquí no encontramos un

[18] "7. *Music*. To alter the key of; to put into a different key (in composition, arrangement, or performance)" (*OED*).

término musical equivalente a "transposing", pero sí es claro este motivo en "pieza". Este término, no obstante, también se refiere a lo espacial. Es entonces que se traduce al espacio el contraste entre el tiempo divino y el humano que se aprecia en el original; en este caso, toda la creación, por medio del rezo, se reduce para ocupar el espacio de una habitación. Esto recuerda los conceptos metafísicos como el de "The Sun Rising" de Donne. La vaguedad de "A kind of tune, which all things hear and fear", una virtud del verso, no se reproduce como tal, pero sí se omite cualquier aclaración sobre quién produce y quién escucha este sonido: "melodía escuchada y respetada". Además, se reproduce en español un aspecto muy importante del verso original, la rima interna que vincula la sonoridad del rezo ("hear") con su efecto en quien lo escucha ("fear") y que concuerda con la referencia a la música del mismo. Por último, se eligió el término "repique" por referirse a las campanadas de iglesia: "Dicho de las campanas o de otros instrumentos: Tañer o sonar repetidamente y con cierto compás en señal de fiesta o regocijo" (*RAE*); también es clara la alusión de "repique" a la música, además de estar en armonía con el regocijo que aparece explícito o implícito en otras imágenes del poema.

La traducción de un soneto mediante la creación de un soneto paralelo implica una doble atadura: por un lado, las restricciones propias de la tarea del traductor que, se supone, no debe desviarse demasiado del significado del original y, por otro, las del sonetista, que acepta las exigencias y libertades de una forma determinada por la tradición. Este tipo de traducción implica entonces un acercamiento a los problemas que enfrenta el sonetista, lo que lleva a una comprensión más completa del poema mediante la reproducción del mismo en otra lengua. De forma similar a la poesía de Herbert como él mismo la concebía, este ejercicio implica una composición poética dictada por una creación previa más que por un impulso creativo propio. Sin embargo, un soneto tan complejo como el de Herbert puede abordarse desde una gran variedad de enfoques dentro de esta aparente atadura. Es así que, a partir de varias lecturas del original, he dirigido mi versión en español a enfatizar los aspectos que considero fundamentales para dar unidad estructural y

temática al soneto. Hago un esfuerzo por reproducir su forma métrica, esquema de rimas y juegos fónicos, su ambigüedad y vaguedad, y su complejidad metafórica; todo esto me parece inseparable del interés del soneto por la tensión entre humanidad y divinidad a través de la oración, el ritual eucarístico y la naturaleza inefable del rezo. Mi esfuerzo está orientado a la ambiciosa tarea de crear un soneto que aluda tanto a la tradición inglesa como a la española; pretendo además que el soneto funcione como acercamiento para el lector contemporáneo a un sonetista que escribe en un contexto ajeno, con una temática oscura a ojos modernos y que explora los límites de la expresión poética misma a través de sus versos. Mi tarea ha sido parecida a la paráfrasis de la que habla Herbert en el soneto. El alma del original es, de inicio, inasible, así que su glosa en mi versión busca acercarse a esa indeterminación y reproducir la paradoja de la simplicidad compleja de Herbert.

Bibliografía consultada

ABRAMS, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 7a ed., Harcourt Brace College Publishers, 1999.

AUDEN, Wystan Hugh. "Anglican George Herbert." *George Herbert and the Seventeenth-Century Religious Poets: Authoritative Texts, Criticism*. Norton (Norton Critical Edition), 1978, pp. 233-236.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. Routledge, 2002.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 2003.

"BibleGateway.com: A Searchable Online Bible in over 150 Versions and 50 Languages." Web. 19 Dic. 2016.

CRASHAW, Richard. *Steps to the Temple, Sacred Poems. With the Delights of the Muses. / By Richard Crashaw, Sometimes of Pembroke Hall, and Late Fellow of S. Peters Coll. in Cambridge.* Impred for Humphrey Moseley, and are to be sold at his Shop at the Princes Armes in St. Pauls Church-yard, 1648., 1648. Impr. Thomason Tracts / 165:E.1152[2].

DI CESARE, Mario A. (ed.), *George Herbert and the Seventeenth-Century Religious Poets: Authoritative Texts, Criticism*. Norton (Norton Critical Edition), 1978.

ELIOT, T. S. "George Herbert as Religious Poet." Mario A. Di Cesare, pp. 236-242.

________. "The Metaphysical Poets." *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, editado por Lawrence S. Rainey, 2da. ed. Yale University Press, 2006, pp. 192-201.

FERNÁNDEZ DE SILVA, Margarita, (trad.), "Dos Poemas de George Herbert (1593-1633)." *Piedra y Cielo. Revista de poesía, arte y pensamiento.* Mar. 2013, pp. 23-26.

GRAY, Jordan y Mark Jackson. "'A Careful Negligence': George Herbert and the Plain Style." *CRIUS* 3.1, 2015. *Google Scholar*. Web. 19 Dic. 2016.

GREENWOOD, E.B. "Herbert's 'Prayer (I)'" . Mario A. Di Cesare, pp. 249-255.

HERBERT, George. *The Temple Sacred Poems and Private Ejaculations. By Mr. George Herbert.* Cambridge: Printed by Thom. Buck, and Roger Daniel, printers to the Universitie, 1633, 1633. Impr. Early English Books, pp. 1475-1640 / 890:03.

HILL, Christopher A. "George Herbert's Sweet Devotion." *Studies in Philology* 107.2, 2010, pp. 236-258.

JOHNSON, Bruce A. "The Audience Shift in George Herbert's Poetry." *Studies in English Literature, 1500-1900* 35.1, 1995. *CrossRef*. Web.

KERMODE, Frank y John Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. 1: The Middle Ages Through the Eighteenth Century*. 4. Oxford UP, 1980.

KUCHAR, Gary. "Prayer Terminable and Interminable: George Herbert And The Art Of Estrangement." *Religion & Literature* 42.3, 2010, pp. 132-140.

LEVIN, Phillis, (ed.). *The Penguin Book of the Sonnet: 500 Years of a Classic Tradition in English*, Penguin, 2001.

LEVÝ, Jiří. *The Art of Translation*, editado por Zuzana Jettmarova, traducidor por Patrick Corness, John Benjamins Pub. Co, 2011. EST Subseries v. 97. v. 8.

MCNEES, Eleanor Jane. *Eucharistic Poetry: The Search for Presence in the Writings of John Donne, Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas, and Geoffrey Hill*. Associated University Presses, 1992.

NESTRICK, William. "George Herbert—The Giver and the Gift." *Ploughshares,* 1975, pp. 187–205.

OCAMPO, Silvina. *Poetas líricos en lengua inglesa*. Conaculta. Océano, 1999.

OED. Web. 4 Dic. 2016.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario. Web. 19 Dic. 2016.

RIVERS, Isabel. *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry: A Student's Guide*. Routledge, 1994. *Open WorldCat*. Web. 19 Dic. 2016.

SHAKESPEARE, William, John Donne y John Milton. *Poesía inglesa: de los siglos XVI y XVII*. Traducción cedida por Plaza & Janés, OGMSA, Origen, 1984.

SPILLER, Michael R. G. *The Development of the Sonnet: An Introduction*. Routledge, 1992. *Open WorldCat*. Web. 19 Dic. 2016.

STRIER, Richard. "George Herbert and Ironic Ekphrasis." *Classical Philology* 102.1, 2007, pp. 96-109. *CrossRef*. Web.

WHALEN, Robert. "George Herbert's Sacramental Puritanism." *Renaissance Quarterly* 54.4, Part 1, 2001, pp. 1273-1307. *CrossRef*. Web.

On the late Massacher in Piedmont

Avenge O Lord thy slaughter'd saints, whose bones
Lie scatter'd on the Alpine mountains cold,
Ev'n them who kept thy truth so pure of old,
When all our Fathers worship't Stocks and Stones;
Forget not: in thy book record their groanes
Who were thy Sheep and in their antient Fold
Slayn by the bloody Piemontese that roll'd
Mother with Infant down the Rocks. Their moans
The Vales redoubl'd to the Hills, and they
To Heav'n. Their martyr'd blood and ashes so[w]
O're all th' Italian fields where still doth sway
The triple Tyrant: that from these may grow
A hunder'd-fold, who having learnt thy way
Early may fly the Babylonian wo.

John Milton

Sobre la reciente masacre en Piamonte

Venga, oh Señor, a tus santos inmolados
cuyos huesos yacen en los Alpes fríos,
quienes tu verdad guardaban ya de antiguo
cuando nuestros padres adoraban palos.
Nunca olvides: que en tu libro esté asentado
de tu añeja grey y tu rebaño el grito
que lanzaran despeñados madre e hijo,
por los crueles piamonteses masacrados.
Desde el valle se elevó su voz al monte
y a los cielos. Hoy su sangre y sus cenizas
abonan campos italianos, regidos
por el Tirano triple: que de ellos broten
cientos, que habiendo aprendido ya tus vías
de Babilonia abandonen los suplicios.

John Milton
Trad. Mario Murgia

Del amor a la venganza: la traducción de un soneto inglés *à la* John Milton

Mario Murgia
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Cuando en días venideros, libre el hombre
del mundo primitivo a que hemos vuelto
de tiniebla y de horror, lleve el destino
tu mano hacia el volumen donde yazcan
olvidados mis versos, y lo abras,
yo sé que sentirás mi voz llegarte,
no de la letra vieja, mas del fondo
vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
que tú dominarás. Escúchame y comprende.

"A un poeta futuro", Luis Cernuda

Cualquier hispanohablante que haya emprendido alguna vez la lectura de sonetos se habrá topado, casi inmediatamente, con breves piezas que presentan versos tan memorables como "En tanto que de rosa y azucena/ se muestra la color en vuestro gesto" o "Es hielo abrasador, es fuego helado/ es herida que duele y no se siente". Sin duda, también habrá descubierto, y quizá habrá repasado varias veces, hasta memorizarlas (tal vez por obligación académica o, si le va muy bien, por puro placer), tanto la famosa tortuosidad admirativa de "Mientras por competir con tu cabello/ Oro bruñido al sol relumbra en vano", como la jocosa autoconciencia poética de "Un soneto me manda hacer Violante,/ que en mi vida me he visto en tal aprieto". Y seguramente ese lector entusiasta habrá llegado a estos poemas por la vía inexorable de la fama, pues los sonetos que comienzan con los endecasílabos anteriores fueron escritos por los que, según las convenciones del consabido canon, son algunos de los poetas más eminentes de la lengua española, en cualquier latitud y en cualquier siglo: Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora y Lope de Vega, respectivamente.

Quizá después de aquel primer encuentro, debido con mucha seguridad a algún ejercicio escolar de análisis retórico y estilístico, alguna otra lectora —con mayor avidez literaria, más curiosa, o sólo más afortunada tal vez— se haya encontrado con el dato de que esos célebres metros se derivan de otros, para ella más oscuros por estar escritos en otra lengua que, aunque prima en segundo grado de la variante castellana que ella misma habla, se aleja de ésta en orígenes, tiempo y espacio: el toscano del siglo catorce. Así pues, nuestra avezada lectora se habrá enterado de la existencia de un tal Francesco (o Francisco, dirían en España) Petrarca que cambiaría el rumbo de la poesía y de las ideas sobre el amor y la vida de los sentimientos humanos con testimonios tan arrobados como "Pace non trovo e non ò da far guerra,/ e temo e spero; ed ardo e son un ghiaccio"; o bien, por otra parte, "Passa la nave mia colma d'oblio/ per aspro mare, a mezza note, i verno". Fascinada por las vocales abiertas y los resonantes ritmos de los versos, mas imposibilitada para comprender el idioma ajeno, la curiosa muchacha que lee sonetos, al menos idealmente, se habrá dado a la tarea de averiguar qué querrá decir todo aquello y, con enorme fortuna y esfuerzo, habrá descubierto las felicidades que otorga el fenómeno de la traducción. Así, se le habrá revelado que las angustias amorosas de Petrarca claman, en español: "No hallo paz no habiendo de hacer guerra,/ espero y temo y ardo, andando helado"; y que el descuido de un amante puede tener acaso resonancias épicas en imágenes como "Pasando va mi nao llena de olvido,/ por brava mar de noche y en invierno".[1] Dado que la empeñosa lectora es sensible y confía en que lo que está puesto en español es, de hecho, lo que dice el italiano, se le hará evidente que el poeta toscano y Francisco de Quevedo, por ejemplo, lidian con los mismos tormentos y que sus referencias, hechas palabra lírica, están hermanadas por la semántica y por una idealización perenne del Amor (así, con mayúscula) apasionado pero en apariencia también

[1] Utilizo ahora, como lo hiciera yo mismo alguna vez, cuando el italiano que hablábamos en casa no alcanzaba para entender la lengua de Petrarca, las traducciones de Enrique Garcés y H. De Hoces, publicadas en la colección "Sepan Cuántos…" de Porrúa.

violento y castigador. Habrá nuestra ávida lectora establecido vínculos entre poemas, poetas, lenguas y tradiciones literarias.

Luego, con un poco más de imaginación, quizá podamos fantasear con que, entre estos ideales y noveles entusiastas del soneto, hallamos a otro que, con algún conocimiento de una lengua más extendida hoy en día por el mundo, se pregunta si por pura casualidad este hecho de comunicación poética, potenciado por la traducción, no habrá tenido alcances más allá de las lenguas romances. Es probable que esa persona recuerde que, en inglés, digamos, hay un escritor famoso de nombre William Shakespeare que vivió más o menos por la misma época que aquel Lope de Vega que leyera alguna vez en la escuela. ¿Habrá Shakespeare hecho algo parecido con los amores petrarquistas que parecen haber impresionado tanto a los españoles áureos? Muy pronto se dará cuenta que la respuesta a su singular pregunta es afirmativa y llegará a la lectura de otros versos famosos como "Shall I compare thee to a summer's day?/ Thou art more lovely and more temperate". Si el lector tiene algo de memoria, y tras leer el soneto XVIII del poeta inglés, recordará, si acaso, que en alguna película, en una canción o tal vez en una serie televisiva hubo escuchado a alguien vociferar algo muy semejante. Le llamará la atención que al soneto según la usanza formal shakespeariana también se le haya llamado "soneto inglés" y, si este lector imaginado resulta ser mexicano, puede ser que también alcance a abrir un pequeño volumen que, en su propia lengua, le muestre un soneto XVIII de Shakespeare que reza: "¿Podría compararte a un día de mayo?/ Eres mucho más bello y más tranquilo".[2] "Pero ¿por qué 'mayo', si en inglés dice 'summer', que, según mi entender, significa algo así como 'verano'?" se preguntará el lector-crítico en ciernes. "¿Cómo que 'bello'? ¿No estaban estos poetas, todos, enamorados de alguna mujer que hasta un nombre tiene a veces asignado?" El lector, pues, habrá comenzado a hacerse preguntas que se relacionan no sólo con lo que el poeta "quiso decir", sino con procesos de asimilación estética, de análisis cognitivo y, como habíamos sugerido antes, de traslado lingüístico,

[2] La traducción es de Fernando Marrufo, publicada por la UNAM.

cultural, sentimental. En otras palabras, nuestro ficticio devoto de la literatura —de la poesía— habrá intuido, al menos, que toda lectura implica escritura y que ambas, en el ejercicio de las capacidades cognoscitivas de todo lector, están necesariamente vinculadas con la traducción.

Se impone ahora explicar para qué sirven estas fantasiosas reconstrucciones de lo que sucede en la mente de los lectores cuando se encuentran, de improviso quizá, con la poesía y, sobre todo, con las diversas expresiones de una forma poética específica, longeva, que en el transcurso de casi mil años ha interesado a la vasta mayoría de poetas pertenecientes, para bien o para mal, a lo que se ha dado en llamar la "tradición literaria de Occidente". Sobre todo, hace falta aquí dilucidar qué relación existe entre las disquisiciones anteriores y el comentario a la traducción de un soneto inglés relativamente desconocido, oscuro para muchos lectores, y escrito por un poeta que, cabe señalar, no se distingue en absoluto por una vasta producción sonetística: el inglés John Milton (1608-1674).

Procedo con algún intento de esclarecimiento. El fantasioso viaje intelectual que acabo de proponer representa una suerte de paralelo de la trayectoria que sigue, en general, el conocimiento poético y literario a través de las lenguas y las culturas, por una parte, así como de alguna experiencia estética personal por la otra. Mi breve recreación del acto de lectura de un individuo que recibe, en lengua española y desde México, un artilugio poético extranjero de origen, aunque acaso universal en términos en lo que a su impacto estético se refiere, imita —o al menos intenta ilustrar— una de las maneras más elementales en que la traducción de poesía contribuye a la diseminación, a un tiempo, de placer y conocimiento. Se asume en todo esto que cualquier lectura implica interpretación y que, de ésta, deviene en una traducción latente o "potencial", si se prefiere.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando la traducción abandona su estado de latencia lectora y se torna una actividad consciente, voluntaria y práctica? No plantearé aquí los requerimientos que, idealmente, debe cubrir un traductor que se asume como tal. Tampoco discutiré la muy conocida y sobada noción de que, en todos los casos, la traducción es equivalente a una suerte de traición. Mucho menos me haré partícipe de la añeja

controversia que plantea si, en el caso específico del traslado de poesía de una lengua a otra, el traductor mismo debe ser poeta (según se entienda el esquivo término, por supuesto). No haré nada de esto, en primera instancia, porque el esfuerzo resultaría una redundancia falaz. En segundo lugar, me parece que, lejos de traicionar, el traductor, particularmente el de poesía, reivindica no sólo la lengua ajena a partir del uso consciente y creativo de la propia, sino que, al mismo tiempo, se aboca a un trabajo que implica una enorme generosidad intelectual, estética y artística. El traductor se apropia de un texto poético incognoscible para muchos en su "estado original"; no obstante, y en vez de conservarlo para sí mismo, lo salpica de sus propios conocimientos para ofrecer a *su* lector una experiencia alterna del mundo por medio de la función poética de la lengua.

Pero, como es bien sabido, las capacidades expresivas del idioma, al constituirse en lo que diversas convenciones reconocen como poesía, no dependen solamente de la abstracción semántica de las unidades lingüísticas que, en primer lugar, constituyen un idioma como sistema comunicativo determinado por consensos culturales. Tales capacidades también se determinan en función de la reinvención idiosincrática que de ellas hacen los poetas mediante modulaciones individuales, particulares y, por lo tanto, personales. De esta manera, el "hielo abrasador" de Quevedo no es sólo una reescritura castellana del "ardo e son un ghiaccio" de Petrarca; es asimismo una interpretación individual modulada de la imagen sensorial y poética que el toscano inventara. Lo mismo puede decirse, en otra latitud geográfica e idiomática, del "summer's day" de Shakespeare, fórmula heredera de la idealización petrarquista de la figura femenina que, además de esto, se construye a partir del muy inglés adagio "as good as one shall see in a summer's day": en la consabida idiosincrasia climática británica, rayana en el lugar común, la expresión equivale a algo así como "lo mejor de lo mejor".[3] Shakespeare ha domesticado, en el sentido etimológico del verbo, un constructo lingüístico-cultural ajeno.

[3] Véase el comentario que Stephen Booth hace al soneto 18 de Shakespeare en *Shakespeare's Sonnets*, p. 161.

En tanto que epígono de Shakespeare, de Petrarca, y poeta él mismo de la modernidad incipiente inglesa, John Milton abreva, por supuesto, en estas reescrituras formales, modulaciones poéticas y traducciones culturales e idiosincráticas. Lo hace a partir de la apropiación que la lengua inglesa hizo del soneto al traducir y retraducir a sus propias circunstancias, y durante un lapso de un poco más de cien años, aquella llamativa y condensada forma poética originaria de la Italia medieval. Para ofrecer un panorama más o menos puntual de lo que Milton llega a hacer con el soneto como ejemplo específico de formalidad y composición lírica, me parece no poco pertinente hacer a continuación un recuento de los hechos históricos y literarios que llevaron el invento prosódico italiano hasta los lares creativos del poeta y polemista inglés.

En la lengua de Inglaterra, el soneto encontró un medio idóneo para florecer, a pesar de sus grandes diferencias léxicas, morfosintácticas y prosódicas, con la lengua de Petrarca. Thomas Wyatt (1503-1542) fue el primero en llevar la forma a la pérfida Albión y en concederle una peculiaridad que caracterizaría de ahí en adelante al soneto inglés: el pareado final. Esta característica no es invención de Wyatt; sin embargo, lo más probable es que él aprendiera a utilizarla a partir de los experimentos de sonetistas menores como Serafino dell'Aquila (1466–1500), cuya obra seguramente conoció durante sus viajes por el continente europeo. Wyatt se ciñó a los muy petrarquistas octeto y sexteto, aunque buscó la manera de ajustar, con algunas dificultades prosódicas, el endecasílabo italiano a las necesidades silábico-acentuales de los versos en inglés. No obstante, fue su seguidor, Henry Howard, Conde de Surrey, quien se llevaría el crédito de encontrar un patrón métrico normativo que le ayudara por fin a trasplantar el soneto a una lengua más bien limitada en lo que a rimas se refiere. Si comparamos los versos iniciales de un soneto de Petrarca, el CXL del *Canzoniere*, traducido y adaptado tanto por Wyatt como por Surrey, podremos notar los avances prosódicos del segundo con respecto al primero.

Los endecasílabos originales del aretino rezan:

"Amor, che nel pensier mio vive e regna
e 'l suo seggio maggior nel mio cor tene..."

La traducción de Wyatt es la siguiente:

- / / - - - / - / -
"The long love, that in my thought doth harbour
- / - / - / - / - /
And in my heart doth keep his residence..."

Mientras que en la de Surrey se lee esto:

/ - / / - / - / - /
"Love, that doth reign and live within my thought
- / - / - / - / - /
And built his seat within my captive breast..."

He marcado en los versos de los sonetistas ingleses las sílabas tónicas (/) y átonas (-) para llamar la atención a la manera en que ambos poetas construyen sus líneas. Wyatt ofrece una suerte de combinación entre un verso femenino en el que pueden contarse diez sílabas (y que cuenta con aparente libertad en cuanto a su acentuación) con un segundo verso que contiene cinco yambos muy notorios. En contraste, Surrey busca dar preponderancia a los yambos desde el segundo hemistiquio del primer verso, el cual fluye con el mismo ritmo hasta la línea siguiente, donde se mantiene constante.

Además de favorecer el conteo silábico-acentual en todos los versos del soneto en inglés, fue también Henry Howard quien normalizó el esquema de rima abab cdcd efef gg, que a partir de él se usó con frecuencia, aunque no de manera exclusiva, en las composiciones sonetísticas de la mayoría de los poetas ingleses que experimentaron con esta forma durante el mismo periodo. Un poeta excepcional en este sentido fue Edmund Spenser (¿1552?-1599), quien para los sonetos de su colección

Amoretti (que literal y sugestivamente significa "cupiditos") ideó el esquema abab bcbc cdcd ee, el cual constituye una especie de vía media entre los patrones italiano e inglés. Como resultado de todos estos fructíferos esfuerzos prosódicos, las últimas décadas del siglo XVI atestiguaron el nacimiento de muchos ciclos de sonetos, empezando con el famoso ciclo *Astrophil and Stella* de Sir Philip Sidney (1554-1586), que encontró dignos sucesores en series como *Delia*, de Samuel Daniel (1562-1619); *Idea*, de Michael Drayton (1563-1631); y los ciento cincuenta y cuatro sonetos de Shakespeare, cuya colección dedicada al polémico Señor W. H. —y quizá la más célebre y prestigiosa de entre las que aquí se mencionan, aunque no precisamente organizada en una secuencia en el sentido estricto del término— se comenta con bastante más puntualidad en otro capítulo de este libro.

Y es aquí que John Milton entra a la escena poética, pues, tras todos estos afanes líricos, correspondería a él introducir, en una suerte de paradoja histórico-literaria, el genuino patrón del soneto italiano a la lengua inglesa, varias décadas después de que la forma inglesa hubiese quedado ya bien establecida. Digo que el quehacer sonetístico de Milton resulta paradójico en la historia literaria inglesa porque, si bien es imposible soslayar la marca que dejaron en él sus predecesores en cuanto a prosodia, nuestro poeta, en contraste con sus anglicanizantes colegas, apuntala sus creaciones líricas —concebidas en un momento en que ya prácticamente nadie se ocupaba del soneto en Inglaterra— en la profunda italofilia que mostró desde que inició su estupenda y privilegiada vida intelectual y artística. Por esta razón al menos, Milton se devuelve, por decirlo así, a los experimentos de Wyatt dado que busca normalizar, aprovechando la morfosintaxis de su lengua materna, las formas de Petrarca para articular composiciones muy singulares incluso desde los puntos de vista formal e ideológico. En sus contados sonetos, Milton logró lo que muy probablemente fuese uno de sus más caros anhelos artísticos e intelectuales: ser, al mismo tiempo, versificador italiano y bardo inglés.

Así también, Milton rompió con la costumbre de articular secuencias de sonetos para escribir piezas "de ocasión", dotando a cada una de ellas

de una unidad y consistencia formal que, en algunos sentidos, supera a las de la mayoría de sus afamados precursores coterráneos. Milton, por ejemplo, procura que sus octetos fluyan rítmica y temáticamente hasta empatarse, sin costuras retóricas o divisiones temáticas abruptas, con los sextetos. Los catorce versos de los sonetos miltonianos (es decir, de los que de hecho están escritos en inglés) se ven constituidos siempre por cinco yambos impecables que, al cierre, se alejan de la epigramática conclusión ofrecida por los dísticos de muchos de sus precedentes para, por el contrario, amplificar sus significaciones en evocadoras resonancias semánticas e ideológicas. En este sentido, Milton comienza a ensayar y poner en práctica una técnica de composición que más adelante constituiría la base formal de su gran poema épico, *Paradise Lost*; es decir, el uso constante de "apt numbers, fit quantity of syllables, and the sense variously drawn out from one verse into another".[4] Es quizá por estas características, puestas de manifiesto por el mismo poeta, que la práctica de Milton en este sentido haya representado en Inglaterra la influencia más contundente, en cuanto composición de sonetos, durante las siguientes dos centurias. En el siglo XVIII inglés, cuando se recurrió nuevamente a la forma como práctica compositiva seria, poetas como Thomas Gray, Thomas Warton, William Cowper y William Bowles escribieron sonetos al amparo del ejemplo de Milton. Incluso en el siglo XIX, casi la mitad de los quinientos sonetos que Wordsworth escribiera en total, presenta una incontestable vena retórica miltónico-italiana, por llamarla de una manera más o menos ilustrativa.[5]

Ahora bien, ¿por qué Milton resulta tan importante y peculiar como sonetista? ¿Por qué su influencia fue tan contundente en poetas poste-

[4] Esta cita se toma del comentario que el mismo poeta incluye como prefacio a su admirada epopeya. La sucinta nota es una defensa de su utilización del verso blanco para componer *Paradise Lost*. Hay que recordar que el esquema de versificación tradicional para los poemas de corte épico o caballeresco en lengua inglesa fue, al menos hasta la publicación del extenso poema de Milton en 1667, el dístico heroico.

[5] Fue sólo hasta que John Keats reutilizara el patrón shakespeariano que el Bardo se erigiría como influencia determinante para el soneto inglés a partir de la segunda década del siglo XIX.

riores que, siendo ingleses, quizá deberían haberse avenido a la métrica y la dicción que sonetistas previos a Milton habían ya asegurado para las necesidades de una lengua en principio germánica? Las respuestas a estas interrogantes tal vez residen en el hecho de que Milton, contestatario e inconforme en todos los aspectos de su vida, no concibe el soneto sólo como un medio para caracterizar la naturaleza del amor, condenar los efectos de la transitoriedad de la belleza física o agradecer los favores de un generoso mecenas cortesano (que, por cierto, él nunca tuvo). Para Milton, el soneto *en inglés* es un artilugio que desvela las angustias del poeta autoconsciente, además de servir como instrumento de denuncia político-religiosa y como voz del propio pensamiento revolucionario.

Mas las ideas subversivas expresadas por la pluma de un poeta incontenido o incontenible siempre corren el peligro de tornarse consignas panfletarias. Por fortuna en este caso, Milton también era un puritano tendiente a la mesura, por lo que supo modular con suma habilidad retórica la efervescencia de sus posturas ante el mundo. Así, la frugalidad es una de las características más sobresalientes de la obra sonetística de Milton. Había comentado con aterioridad que el poeta escribió sonetos sólo de vez en cuando; si a esto añadimos que en total produjo veinticuatro nada más, suponemos que para él esta forma poética era más bien una vía y no un fin estético en sí mismo. No nos faltará razón en imaginar que, en efecto, es el caso. Pero caractericemos con un poco más de puntualidad los sonetos de Milton para dar una mejor idea de lo que sus intenciones (por brumoso que resulte el término en estos contextos) pudieron haber sido.[6]

El poeta escribió su primer soneto en 1629, aproximadamente. Algunos críticos asumen, no sin razón, que Milton empezó a experimentar en estos terrenos, dado el fracaso de un poema anterior, "The Passion", como composición erótica. Desde este punto de vista, no resulta difícil

[6] Al contrario de lo que sucede con Shakespeare, se cuenta con suficientes datos sobre la vida y los quehaceres de Milton como para poder esquivar con seguridad cualquier especulación con respecto a sus móviles y métodos de escritura.

suponer que sea la causa por la que sus primeras seis piezas se caractericen más bien como sonetos de amor. Cinco de ellos están escritos en italiano, lengua que, entre varias otras, como el latín, Milton dominaba.[7] La versificación miltoniana para sus sonetos, incluso los escritos en inglés, sigue, como ya se indicó, el modelo "estrófico" italiano de dos cuartetos (u octeto) y un terceto. El patrón de rima único para el octeto es abba abba, como sucede la mayor parte del tiempo en las piezas de Petrarca. Por otra parte, y aunque Milton generalmente rima sus tercetos siguiendo la fórmula cdc dcd, hacia el cierre de sus piezas suele hacer cambios que obedecen a diversos propósitos retóricos. Así, algunos de sus tercetos riman cde cde, mientras que otros recurren al esquema cde dce, entre otras variantes. Resulta oportuno indicar que sólo en cuatro casos Milton usa pareados finales, y esto no tanto por influencia de sus paisanos, sino como resultado de sus ávidas lecturas de sonetistas, sí, italianos otra vez, como Benedetto Varchi.

Pero volvamos un momento a aquel primer soneto de 1629, pues en él pueden notarse muy fácilmente los afanes poético-sincréticos de Milton. En este ejemplo particular, Milton recurre a ciertos lugares comunes petrarquistas. He aquí el primer cuarteto del poema:

> O nightingale, that on yon bloomy spray
> Warblest at eve, when all the Woods are still,
> Thou with fresh hope the lover's heart dost fill,
> While the jolly hours lead on propitious May…

El canto del ruiseñor, cliché de la poesía amorosa desde la edad media y antes, no puede dejar de hacerse presente aquí junto con el corazón henchido del amante y la alegre naturaleza pastoril del fructífero mes de mayo. Es evidente, sin embargo, que para un escritor polemista como Milton, las limitaciones temáticas que presuponen tales conven-

[7] El objeto amoroso de estos sonetos recibe el nombre de Emilia, también en una clara alusión a la región italiana del mismo nombre.

ciones, además del anacronismo de las imágenes y los ideales que aquellas implican, terminarían desgastando su interés creativo.

Sin embargo, y aunque para 1629 los sonetos en Inglaterra tenían unos treinta años de haber pasado de moda, el poeta escribió otros dieciocho entre 1642 y 1655. Tres de ellos están dirigidos a figuras políticas muy sobresalientes de su época: Sir Thomas Fairfax, Oliver Cromwell y Henry Vane. La idea de estas piezas celebratorias quizá le haya venido a Milton de sus lecturas de los *Sonetti Eroici* de Torquato Tasso. No obstante, en cuestiones de tono, aquéllos son eminentemente horacianos, así como los tres que escribió para honrar a amigos de su juventud como Edward Lawrence y Cyriak Skinner.

Se tiene registro de que también en el año en que Milton escribió su primer soneto en inglés, en diciembre, el poeta adquirió un ejemplar de *Rime e Poesie* (1563) de Giovanni Della Casa, el cual hoy se encuentra en la Biblioteca Pública de Nueva York. Gracias a las profusas anotaciones que Milton hizo a este volumen, se puede deducir que el poeta inglés tomó del italiano técnicas prosódicas que otorgaron a sus propios sonetos una complejidad notable. Los métodos de escritura que Milton encontró más útiles fueron sin duda aquellos que se relacionan con el uso del hipérbaton, las inversiones, las interpolaciones y las transgresiones gramaticales. Todo esto, en conjunto, da la impresión de una sintaxis que, alejada del patrón inglés sujeto-verbo-complemento, parece acercarse más a la complejidad de la lengua literaria latina. Esto indica que, mediante la composición de sonetos posteriores como "On the Late Massacher in Piedmont" (siguiendo el título original), el cual nos ocupará *in extenso* un poco más adelante, Milton desarrollaba ya, además de ciertas minucias formales, el registro épico y grandilocuente que más adelante determinaría la composición de *Paradise Lost*.

Los últimos cinco sonetos que Milton escribió, entre 1654 y 1658, se centran en acontecimientos históricos o personales muy específicos. Estas composiciones tardías llaman la atención porque parecen indicar un viraje notable en la dirección temática y prosódica que Milton, o cualquier otro sonetista, al menos en lengua inglesa, siguiera en su re-

pertorio. Sonetos como aquel que se relaciona con la masacre ocurrida en Piamonte en 1655, o bien uno que dedica a su esposa fallecida, presentan una complejidad formal y emotiva que con claridad prefigura reflexiones románticas posteriores sobre el lugar que ocupan el ser, la justicia y la fe en el desarrollo emotivo, intelectual y espiritual del poeta como individuo. Ciertamente, "On the late Massacher in Piedmont" llama la atención porque, tanto en el *corpus* de la obra poética de Milton como en el conjunto de sonetos que se escribirían en inglés hasta al menos el siglo XIX, carece de parangón en casi cualquier sentido. He aquí la pieza completa:

> Avenge O Lord thy slaughter'd saints, whose bones
> Lie scatter'd on the Alpine mountains cold,
> Ev'n them who kept thy truth so pure of old,
> When all our Fathers worship't Stocks and Stones;
> Forget not: in thy book record their groanes
> Who were thy Sheep and in their antient Fold
> Slayn by the bloody *Piemontese* that roll'd
> Mother with Infant down the Rocks. Their moans
> The Vales redoubl'd to the Hills, and they
> To Heav'n. Their martyr'd blood and ashes so[w]
> O're all th' *Italian* fields where still doth sway
> The triple Tyrant: that from these may grow
> A hunder'd-fold, who having learnt thy way
> Early may fly the *Babylonian* wo.[8]

Aquí Milton echa mano de noticias que llegaron a él tras un terrible acontecimiento, así como de sus propios textos panfletarios en prosa, para "torcer" la estructura temática básica del soneto tradicional de manera que la breve composición lírica dé cuenta de un acaecimiento

[8] El soneto no se encuentra en el *Trinity Manuscript*, cuaderno autógrafo de Milton. Sigo aquí la ortografía de la edición de sus poemas de 1673.

horrífico, lo que constituye algo inusual para los contenidos de un soneto. En tan sólo catorce versos, Milton presenta, juzga y condena un hecho histórico de dimensiones trágicas e incluso épicas: el martirio de algunos miembros de la iglesia valdense a manos de un ejército católico.

El grupo de los valdenses, secta fundada por Pedro Valdo (¿1140?-1205-7) en el siglo XII, era considerado entre los puritanos de Inglaterra como la primera iglesia protestante del mundo. Se les excomulgó formalmente en 1215 y para el siglo XVII sus últimos reductos se encontraban en algunos villorrios alpinos localizados entre Francia e Italia. Estas comunidades habían establecido un tratado mediante el cual el duque de Saboya, en 1561, les concedió el derecho a ocupar ciertos territorios con límites geográficos muy específicos. Algunos poblados como Torre Pellice y San Giovanni se encontraban fuera de las fronteras establecidas en tal acuerdo. No obstante, los valdenses continuaron habitando en estos lugares hasta 1655, cuando un nutrido grupo de soldados, dirigidos por el marqués de Pianezza, fue enviado por Carlos Emanuel II, duque de Saboya, para echarlos de aquellos lares. Los valdenses huyeron hacia las montañas, pero el Marqués los persiguió y, con ayuda de su ejército, los masacró junto con los habitantes de las villas que se encontraban en las partes más altas de los montes. Algunas crónicas cuentan que los soldados amarraban a las mujeres y a los niños para formar una especie de bolas humanas gigantes, la cuales lanzaban a los despeñaderos ante el horror de los hombres. Quienes lograron escapar hacia Francia murieron congelados en la nieve; los demás fueron asesinados salvajemente por las fuerzas de Pianezza. Otros más, los que lograron sobrevivir, fueron hechos prisioneros para después ser ahorcados en el puente de Torre Pellice. Se calcula que murieron alrededor de 1,700 personas en condiciones de absoluta crueldad. Oliver Cromwell simpatizó con la causa de los valdenses y Milton, como su Secretario del Exterior,[9] escribió el 25 de mayo de ese mismo año una serie de cartas de protesta dirigidas a varios jefes de estado europeos. También envió una misiva

[9] Su título original en inglés era el de "Secretary of Foreign Tongues".

dirigida personalmente al duque de Saboya, la cual habría de entregar Samuel Morland, quien en esa ocasión fungió como embajador especial.

En total congruencia con estos estrujantes acontecimientos, el soneto presenta, en cuanto a su tono, ecos de distintos libros bíblicos, en particular aquellos cuyo lenguaje profético sirve a Milton para potenciar su registro de acusación y de denuncia. Las voces del Libro de las Lamentaciones, los Salmos, Isaías y el Apocalipsis pueden distinguirse muy bien en el continuo ritmo de los versos, los cuales parecen fluir con especial ímpetu dado los marcados acentos de los contundentes pentámetros yámbicos miltonianos. En el poema, la voz poética clama no justicia, sino más bien venganza para los valdenses asesinados, lo cual, al desarrollarse la breve narración de los hechos sangrientos, se traduce en un complejo recuento de las posibles formas que la revancha adquirirá cuando Dios, interlocutor del hablante, al final decida hacerla efectiva. Es éste un soneto vívido y violento sobre una expresión atroz de la violencia misma.

Como puede apreciarse, el primer cuarteto está dedicado a una invocación al Señor en la que se le pide represalia, pues los valdenses, al haber mantenido pura e impía su palabra, son más merecedores de ella que cualquier pueblo que se haya rendido a la superstición y el paganismo. Esto último queda claro al referirse Milton a esas "stocks and stones" a las que los idólatras del continente, según la voz poética y a diferencia de los valdenses, se habían rendido. Estos cuatro versos se basan sin duda en pasajes como el de Apocalipsis 6:9-10, donde puede leerse: "las almas de los que habían muerto por causa de la palabra de Dios [...] clamaban en gran voz diciendo: '¿Hasta cuándo, Señor, santo y verdadero, no juzgas y vengas nuestra sangre en los que moran en la tierra?'".

En el segundo cuarteto puede notarse una transición entre la urgencia de "avenge" y la cualidad contemplativa (si bien condenatoria) de "forget not". El registro de la memoria habrá de llevarse aquí en el libro de Dios, por escrito, lo cual otorga al registro verbal una importancia que casi lleva al soneto a realizar una suerte de referencia metalingüística, en tanto que la palabra de los versos se convierte a un tiempo en discurso poético, vehículo de denuncia, y notación del recuerdo en contra del

olvido y la iniquidad de un exterminio por causas religiosas. Nótese que, si bien las líneas del soneto corren de manera que una se funde con la otra en un torrente que recuerda, a un tiempo, la persecución de los valdenses y el despeñamiento de los cuerpos de las víctimas ("the bloody *Piemontese* that roll'd/ Mother with Infant down the Rocks"), los encabalgamientos que se dan entre los versos 8 y 9 (a pesar incluso de la coma) y las líneas 13 y 14 pueden bien singularizarse por su relevancia. En el primer caso, el paso de un verso a otro reúne las dos posibles formas de venganza —el registro, o "record", y la diseminación, o "sow"—, mientras que en el segundo, Milton experimenta con el tipo de transición que dota a ciertos términos de una polisemia muy sugerente. En este sentido, "who having learnt thy way/ Early may fly the *Babylonian* wo" puede leerse de dos maneras: o bien los nuevos protestantes que se formen tras la diseminación del ejemplo de los valdenses pueden "aprender pronto" o, por otra parte, pueden "escapar de inmediato" de la desdicha babilónica.[10]

Además de la intrincada referencialidad y de las posibilidades interpretativas que puedan otorgarse al soneto, en éste Milton utiliza los versos "corridos", así como circunvoluciones sintácticas muy notorias para ajustar con habilidad compositiva sobresaliente la estructura retórica y emotiva del poema entero a las unidades formales del octeto y del sexteto. A esto hay que agregarle un esquema de rimas que alcanza gran resonancia, lo cual concuerda perfectamente con la magnificación de los lamentos de las víctimas que Milton describe justo antes de la *volta*, localizada en el verso 10. Además, todo esto se magnifica con el efecto de las oes abiertas que abundan en el vocabulario del soneto: "bones", "cold", "old", "stones", etc. Los vocablos anteriores parecen hacer eco de los gritos y del suplicio de los valdenses que, en la voz miltoniana que el poema tamiza, llegan a las alturas, a los oídos divinos y, por supuesto, a

[10] Este tipo de polivalencia significativa la lleva Milton a extremos retóricos, una vez más, en *Paradise Lost*. Como ejemplo, basta recordar el famoso caso del sustantivo "fruit", al final del primer verso de la epopeya, donde "fruto" puede leerse tanto de manera literal como con el sentido de "resultado".

la conciencia de los lectores que, en un acto de empatía poética, hacen pervivir el espíritu de justicia por el que clama "On the late Massacher in Piedmont".

Lo que sigue a todo esto es una pregunta tan sugerente como compleja: ¿cómo pueden trasladarse al español las complejidades y los vericuetos de un soneto tan denso y atípico como éste? Para responder a esta cuestión, habrán de tomarse en cuenta no sólo los factores léxico-sintácticos que separan el inglés poético de Milton del español, bastante prosaico, con el que habla y escribe este traductor mexicano en pleno siglo XXI. También, como ya se ha sugerido, debe tenerse en mente la serie de cuestiones formales, ideológicas, culturales y hasta políticas que en mayor o menor medida se han esbozado aquí y que, sin duda, marcan una brecha importante entre el público lector de la Inglaterra renacentista y el estudioso literario del México contemporáneo, a quien sin duda está dirigido el presente texto. Planteemos este serio aunque no por ello menos fascinante problema en una serie de pasos abocados, si no para alcanzar un resultado definitivo (en cuestiones de traducción dudo que exista alguna noción medianamente hermanable a la "definitividad"), por lo menos sí para el ofrecimiento de posibles vías de resolución traductológica con un grado más o menos apreciable de éxito, dependiendo, por supuesto, del significado que a esta última noción se le pueda o quiera otorgar.

La primera solución quizá podría ser traducir el soneto en prosa, de manera literal, si no como un fin mismo, sí al menos para intentar desenmarañar un poco tanto el vocabulario como aquella intrincada sintaxis latinizante a la que Milton era tan afecto. Presento abajo una traducción a renglón seguido, en la que he insertado plecas para distinguir los contenidos de los distintos versos:

> Venga, oh Señor, a tus santos masacrados, cuyos huesos/ yacen esparcidos en las frías montañas alpinas,/ hasta a aquellos que antaño guardaron tu prístina verdad,/ cuando todos nuestros padres adoraban palos y piedras./ No olvides: en tu libro inscribe los lamentos/ de los que fueran tu grey y que, en su rebaño antiguo,/ asesinaran los san-

grientos piamonteses, que despeñaron/ hacia las rocas a las madres con sus hijos. Sus llantos/ los valles redoblaron hasta el monte, y de ahí/ a los cielos. Su sangre martirizada y sus cenizas siembra/ en todos los campos italianos donde todavía rige/ el triple Tirano: que de ellos nazcan/ por cientos quienes, habiendo conocido tus caminos/ pronto puedan huir de la desgracia babilónica.

Como puede apreciarse, he intentado conservar el vocabulario de Milton, así como las complejas construcciones sintácticas que, dada la profusa adjetivación del original, requieren, no obstante, algunas pocas inversiones en español. Considérese, por ejemplo, el caso de la frase nominal "Alpine mountains cold", que contiene una particularidad muy miltoniana: el adjetivo ha sido colocado después del sustantivo y al final del verso, lo cual apunta a la necesidad de rimar con "old", del verso siguiente. En español resulta más usual repartir los adjetivos de manera que, en el caso de existir una acumulación de los mismos, el más general se coloque antes del sustantivo para que el más específico lo suceda. De ahí que "frío" venga primero en la traducción, contraviniendo así el orden del original en inglés.

Otro problema que ha de contemplarse aquí es la calidad de los verbos de Milton. Como es bien sabido, la lengua inglesa tiene la propiedad de poder tornar en verbo casi cualquier sustantivo, fenómeno que en español resulta un tanto más inusual. Aquí el poeta aprovecha la sonoridad y el carácter gráfico de "roll" (cuya r, en tiempos de Milton hubiese sido vibrante) para describir el infame martirio de las madres y sus hijos al ser arrojados por la laderas de los Alpes. "Despeñar" ilustra la acción, aunque se ve en desventaja ante el verbo inglés por ser polisílabo —lo cual sin duda causará problemas al momento de la versificación— además de que no refleja el "rodamiento" que, según las referencias históricas, sufrieron las mujeres y los niños valdenses por parte del ejército del duque. Igualmente, nótese que, un par de versos más adelante, el vibrante verbo "redoubled", con reminiscencias de eco y percusión, ha tenido que traducirse, por necesidad literalizante, con "redoblar", que,

aunque en español posee las mismas sonoras, generalmente es intransitivo, por lo que resulta difícil establecer, en una primera lectura, que ese enunciado ha de entenderse como "los valles redoblaron sus llantos". Aquí, el primer sentido verbal que viene a la mente sea quizá el de "duplicar" o incluso "multiplicar", que, si bien está presente también en el verbo inglés, ahí queda subordinado a las significaciones sónicas y marciales que pueden evocarse cuando los gemidos de los valdenses se propagan como un eco de tambor por los valles y, de ahí, hacia las cimas de los montes y hasta el cielo.

Aunque, con un poco de suerte, pueda considerarse que la anterior traducción en prosa "respeta" —así, entre comillas— los contenidos del soneto escrito originalmente en inglés, queda por resolver el espinoso asunto de la forma. Y es aquí donde hay que empezar a atender el que quizá sea el obstáculo más grande que haya de salvarse en cualquier intento de versificación posterior: el carácter plurisilábico de los términos españoles, los cuales, al menos en ese sentido, contrastan con los muchos monosílabos ingleses que favorecen el desarrollo y el avance del pentámetro yámbico en la lengua de Wyatt, de Shakespeare y, por supuesto, de Milton. La dificultad aquí reside en la estrecha relación que existe, cuando se habla de sonetos, entre el fondo y el consabido rigor formal que presupone la composición de tal clase de poema. La opción primera es intentar una traducción del pentámetro yámbico al tradicional endecasílabo español, pero ¿a qué se arriesga con esto el traductor? La respuesta es bien conocida: a perder trozos significativos de contenido, el cual, a fin de cuentas, y como dice la admirable crítica norteamericana Helen Vendler, no es sino "forma imaginada".[11] Se antoja complicado conservar la densidad connotativa de un verso de diez sílabas si hay que convertirlo en endecasílabo, sólo un poco menos breve, sí, pero que, al traducir del inglés, puede verse desbordado por la liberalidad silábica de una lengua neolatina como la nuestra. Si, como se ha dicho, lo que se pierde en cualquier traducción es justo aquello en lo que reside lo poético, bien

[11] Véase la introducción a su libro *The Ocean, the Bird, and the Scholar*, publicado por Harvard UP.

puede considerarse que el aprieto al que se enfrenta el traductor en una ocasión como ésta no es menor en ningún sentido.

Afortunadamente, sin embargo, el soneto español, en cuanto a formalidad, es menos rígido de lo que pudiera pensarse. Existe un tipo, el soneto de arte mayor, que puede resultar muy conveniente, pues sin alargar demasiado sus versos, da mayor espacio para procurar la conservación de contenidos de forma muy eficaz.[12] A continuación, ofrezco otra versión del soneto de Milton que tiende a una medida de doce sílabas por verso:

Venga, oh Señor, a tus santos inmolados
cuyos huesos yacen en los Alpes fríos,
quienes tu verdad guardaban ya de antiguo
cuando nuestros padres adoraban palos.
Nunca olvides: que en tu libro esté asentado
de tu añeja grey y tu rebaño el grito
que lanzaran despeñados madre e hijo,
por los crueles piamonteses masacrados.
Desde el valle se elevó su voz al monte
y a los cielos. Hoy su sangre y sus cenizas
abonan campos italianos, regidos
por el Tirano triple: que de ellos broten
cientos, que habiendo aprendido ya tus vías
de Babilonia abandonen los suplicios.

Podrá parecer una exageración de mi parte, pero en la práctica, utilizar dodecasílabos amplía en gran medida la capacidad de cada verso español para contener en una sola unidad métrica las significaciones de los componentes de cada una de las líneas en inglés. En total, se añadieron catorce sílabas adicionales a todo el poema, si tomamos

[12] Aunque son comparativamente infrecuentes, los sonetos dodecasílabos aparecen en la obra de varios poetas hispánicos. Rubén Darío, por ejemplo, incluye algunos en su famoso *Azul*.

como base comparativa el conjunto de catorce versos endecasílabos de la forma tradicional. Por supuesto, al momento de pasar de la prosa al verso hubo que hacer modificaciones importantes para otorgar a la pieza un registro que pudiera considerarse "poético", si entendemos este calificativo como aquel que se refiere al lirismo que se aleja, en tono y dicción, de un discurso narrativo relacionado muchas veces con la prosa. Tales cambios incluyeron algunas condensaciones, así como cortes sintácticos, a pesar de contar ahora con aquella amplitud del dodecasílabo a la que me refería antes. Un ejemplo de esto es "Alpes fríos", del segundo verso, donde por necesidad métrica hube de prescindir del redundante "montañas". También es notoria la ausencia de "piedras" en el verso referente a las adoraciones paganas. Según me parece, "adoraban palos" porta una carga semántica que parece suficiente para evocar la superstición y la idolatría con las que Milton contrasta la piedad cristiana de los valdenses.

Mención aparte merecen algunos versos de dificultad notable. En primer lugar, vuelvo a referirme a las complicaciones de aquella parte en la que los lamentos de las víctimas se elevan a las alturas. Como puede notarse en la versión versificada, el redoble quedó fuera dado que el término, como verbo trisílabo, alargaba de forma considerable la acción descrita paralelamente al movimiento ascendente de las voces de los mártires. En los siguientes dos versos, he convertido la petición de la voz poética (sow/ O're all the Italian fields) en un hecho consumado. Se trata de un cambio importante que, sin duda, altera la intencionalidad aparente que conlleva aquella venganza que el poeta pide a Dios cumplir desde el inicio del soneto. No obstante, me pareció que tornar la súplica en un hecho, además de favorecer el dodecasílabo,[13] otorga al verso contundencia fáctica. Esto, aunado al verbo "abonan", sirve para justificar el hecho de que, hacia el cierre, "broten cientos", lo cual remite hacia esa nutrida cosecha de fieles que Milton concibe como el revés más justo y contundente

[13] El adverbio monosílabo "hoy" resulta una opción significativamente más corta para cualquier verbo, en general bisílabo, que en español pueda sustituir a "sow". Piénsese, por ejemplo, en posibilidades como "planta", "siembra", etc.

a la tiranía del Obispo de Roma, a quien el poeta considera encarnación del vicio y del oscurantismo político-religioso más abyecto.

En cuanto al uso de la rima, he preferido dejar de lado la consonancia para evitar alteraciones más violentas de los contenidos del poema. Procurar la rima consonante implica realizar cambios profundos de vocabulario, lo cual daría como resultado, en este caso, la pérdida de la reverberación histórica y, claro está, emotiva de un soneto tan singularmente modulado, a pesar de la indignación que en él puede percibirse. Mi opción ha sido utilizar una rima asonante que aproveche, por una parte, la equivalencia de las oes largas del inglés y, por la otra, que la o española, siendo una vocal media posterior, matice su timbre al combinarse con una vocal cerrada anterior como la i. Esto puede apreciarse mejor en pares como "fríos/ antiguo", en los versos 2 y 3; o bien, de manera tal vez más significativa, en los versos 6 y 7, con el dúo "grito/ hijo".

Con un poco de suerte, podrá apreciarse en toda esta reseña que la traducción de sonetos, tal vez como la de cualquier otra forma poética, es un circo de muchas pistas. Aunque el espectáculo es fascinante; sin embargo, la concentración en los detalles puede terminar pareciendo un tanto abrumadora, sobre todo cuando los matices de tales minucias dependen de un relato explicativo como el que he intentado presentar aquí. Imagine el lector que, mientras presencia en ese circo el acto de los tigres amaestrados, quien está sentado justo a usted le narra las especificaciones de cada movimiento, los procesos de domesticación que han hecho posible que una bestia poderosa salte sin chistar a través de un aro en llamas. Después de un rato, seguramente le pedirá usted al insistente narrador que se calle para que las improbables acrobacias le sorprendan sin necesidad de mediación. Me detendré aquí, pues, para que el lector pueda, con toda libertad, hacer un juicio propio de las traducciones que ofrezco como alternativas para el enérgico soneto de Milton. Por supuesto, mis opciones son sólo sugerencias y no pretenden, puesto que no podrían, agotar las posibilidades de lectura, interpretación y traducción del poema. Quizá valga la pena recordar, como epílogo para todos estos

intentos, que la naturaleza de cualquier traducción poética reside en la apertura y la incompletitud, si se me permite el uso de un término inexistente aunque ilustrativo en cuanto a una posible caracterización de ese vacío que el traslado lingüístico-cultural busca siempre llenar y, en situaciones ideales, desbordar de la mejor manera.

Bibliografía consultada

ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. Gredos, 1986.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*. Síntesis, 2000.

HIRSCH, Edward y Eavan Boland (eds.), *The Making of a Sonnet*. Norton, 2008.

LEVIN, Phillis (ed.), *The Penguin Book of the Sonnet. 500 Years of a Classic Tradition in English*. Penguin, 2001.

LEWALSKI, Barbara. *The Life of John Milton*. Blackwell Publishing, 2003.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela. *El soneto y sus variedades*. Colegio de España, 1998.

MILTON, John. *The Complete Shorter Poems*, editado por John Carey, Pearson Education Limited, 2007.

PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Garzanti, 1992.

________. *Cancionero/ Triunfos*. Porrúa, 1986.

REYNOLDS, Matthew. *The Poetry of Translation*. Oxford UP, 2014.

ROBINSON, Peter. "Thou Art Translated." *Poetry & Translation: The Art of the Impossible*, vol. 3, Liverpool University Press, 2010, pp. 48-74.

SCHULTE, Rainer y John Biguenet, (eds). *Theories of Translation*. The University of Chicago Press, 1992.

SHAKESPEARE, William. *Shakespeare's Sonnets*, editado por Stephen Booth, Yale UP, 2000.

________. *Sonetos*, traducido por Fernando Marrufo, UNAM, 2009.

TESKEY, Gordon. *The Poetry of John Milton*. Harvard UP, 2015.

VENDLER, Helen. *The Ocean, the Bird and the Scholar*. Harvard UP, 2015.

Chi è questa?

Who is she coming, that the roses bend
Their shameless heads to do her passing honour?
Who is she coming with a light upon her
Not born of suns that with the day's end end?

Say is it Love who hath chosen the nobler part?
Say is it Love, that was divinity,
Who hath left his godhead that his home might be
The shameless rose of her unclouded heart?

If this be Love, where hath he won such grace?
If this be Love, how is the evil wrought,
That all men write against his darkened name?

If this be Love, if this… O mind give place!
What holy mystery e'er was noosed in thought?
Own that thou scan'st her not, nor count it shame!

Ezra Pound

Chi è questa?
(Versión "asilvada")[1]

¿Y ella quién es (se acerca), que las rosas inclinan
la inmaculada[2] frente para honrarla?
¿Y ella quién es (se acerca), en quien tal luz descansa
que no es del sol que acaba cuando se acaba el día?

[1] Ezra Pound (1885-1972) hizo esta traducción de un soneto de Guido Cavalcanti (125?-1300) para el libro *Provença*, de 1910. Realizó tres traducciones más de dicho soneto: una también en 1910, que se conserva en un manuscrito, y las otras dos en 1912 (*Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*) y 1932 (*Guido Cavalcanti Rime*), respectivamente. De las cuatro, ésta es la que más se aleja del original y parece más adecuado llamarle "versión" que "traducción". En la edición de los poemas de Cavalcanti de Francesco Zanzotto, publicada por Antonelli en 1846, y usada por Pound, este soneto lleva el número VII. Un importante antecedente de las traducciones de Cavalcanti en general y de este soneto en particular es la antología *Dante and His Circle: With The Italian Poets Preceding Him (1100-1200-1300)* (1874), de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), el poeta victoriano de ascendencia italiana. Una primera versión de esta antología fue publicada en 1861 bajo el título *Early Italian Poets*, y consiste en composiciones de poetas del *Dolce Stil Novo* —entre ellos, Cavalcanti, del cual se traducen éste y otros sonetos— y de una traducción de la *Vita Nuova* de Dante Alighieri (1265-1321). La edición de 1874 añadía, además, obras de poetas anteriores a Dante Alghieri y llevaba por título, justamente, *Poets Chiefly Before Dante*. Otro antecedente que no podemos dejar de lado es otro poeta victoriano, Robert Browning (1812-1889), a quien Pound reconoció como su precursor. Antes que Rossetti, Browning había ya puesto atención a la poesía temprana de las lenguas romances en *Sordello*, complejo poema cuyo héroe epónimo es un trovador de la Mantua del siglo XIII. Browning, Rossetti y Pound vieron en la poesía medieval italiana anterior a Petrarca una fuente de inspiración y un camino de renovación de la poesía inglesa.

[2] "Shameless" es la palabra usada en el poema de Pound. Un calco morfológico aproximado de la palabra sería "sinvergüenza"; en inglés, "shameless" tiene un significado similar al de esta palabra del español, aunque no se usa como sustantivo. Mientras que en español "sinvergüenza" puede ser "pícaro" o "bribón", o "una persona que comete inmoralidades" (*RAE*), en inglés la palabra se aplica a alguien "insensible to disgrace" o "showing lack of shame" (*Merriam-Webster*). El poema de Pound, sin embargo, sugiere más bien que la palabra alude a alguien que no siente vergüenza porque no hay en su naturaleza imperfección que pudiera provocar dicho sentimiento. La palabra

Dime, ¿es Amor, que noble parte toma?
Dime, ¿es Amor, que fue divinidad[3]
y su deidad dejó para poner de hogar
su claro corazón, inmaculada rosa?

Si es que es Amor, ¿qué le valió tal gracia?
Si es que es Amor, ¿cómo se forjó el mal,
que todo el mundo escribe en contra de su nombre?

---

se usa dos veces en el soneto: en éste, su primer verso, y en el verso 8. Vale la pena señalar también que la última palabra del soneto es "shame" ("Own that thou scans't her not, nor count it shame!"). En los versos 1 y 8, el adjetivo modifica al sustantivo "rose", de forma plural y literal en el primer caso ("shameless roses"), y singular y metafórica en el segundo: "Who hath left his godhead that his home might be/ The shameless rose of her unclouded heart?" (vv. 7-8). En estos versos, el corazón de "ella", la mujer a la que la voz poética habla, es análogo a las rosas del primer verso. En tanto que "ella" es descrita en términos prácticamente divinos y comparada con seres u objetos que parecerían condensar belleza y perfección, es difícil asociar la palabra "shameless" con su significado corriente. De ahí que en la traducción en verso opte por la palabra "inmaculada" (v. 1 y v. 8) y en la traducción literal use "impoluta" en ambas ocasiones. Etimológicamente, "shame" proviene del inglés antiguo "scamen" (*etymonline.com*), que significa no sólo "to be ashamed", sino también "to blush" ("sonrojarse"). Como "shameless" y como "sinvergüenza", "impoluto" es una palabra compuesta. También, acaso, se hubiera podido usar el adjetivo "inmaculado". Tanto "impoluto" como "inmaculado" son palabras asociadas con una mancha física y, en ese sentido, también pueden reflejar la etimología de "shame".

[3] "Divinity" ("the state of being divine", *Merriam-Webster*) es la palabra que aparece en el poema de Pound. En el siguiente verso habrá de usar una palabra de origen germano, "godhead" ("divine nature or essence", *Merriam-Webster*), vinculada estrechamente en significado. Uso en mi traducción, como se puede ver, las palabras "divinidad" ("naturaleza divina y esencia del ser de Dios" y, además, sinónimo de "deidad", *DRAE*) y "deidad" ("cada uno de los dioses de las diversas religiones" y, también, "ser divino o esencia divina", *DRAE*). Según parece, San Agustín habría dicho que "deidad" fue un término creado por los apologistas para referirse a la naturaleza del dios del cristianismo, mientras que "divinidad" serviría para referirse a la esencia de los dioses paganos (*etimologías.dechile.net*). Mientras que "deidad" proviene de "deitas", "divinidad" proviene de "divinitas", y ambas tienen su origen en la raíz indoeuropea "*dyeu-" ("brillo, día", *etimologías.dechile.net*), lo cual resulta pertinente en un poema en el que las palabras asociadas con la oscuridad y la luz son esenciales. "God", por otro lado, parece provenir de la raíz "*ghut-" ("that which is invoked", *etymonline.com*) o "*gheu-" ("to pour, to pour a libation", *etymonline.com*).

Si es que es Amor, si es que es… Ah, mente, calma.
¿A qué sacro misterio se le ha puesto dogal[4]?
No la habrás de escandir.[5] No te deshonre.

Ezra Pound
Trad. Gabriel Linares

(Versión 1, ni medida, ni rimada)

¿Quién es la que viene, que las rosas inclinan sus impolutas cabezas para rendirle honor cuando pasa?/ ¿Quién es la que viene, con una luz sobre ella/ que no nació de soles que acaban cuando acaba el día?//

Decid, ¿es Amor, que ha escogido parte más noble?/ Decid, ¿es Amor, que fue deidad,/ y que dejó su divinidad para que su hogar sea/ la impoluta rosa de su despejado corazón?//

Si es Amor, ¿dónde ganó él tal gracia?/ Si es Amor, ¿cómo se forjó su mal,/ que todos los hombres escriben contra su ensombrecido nombre?//

Si es Amor, si… ¡Ah, mente, a un lado!/ ¿A qué misterio sagrado se le ha echado lazo con el pensamiento?/ ¡Acepta que no la puedes descifrar, y no te avergüences!

Ezra Pound
Trad. Grabriel Linares

[4] "Noose" y la palabra que uso para traducirla, "dogal", significan prácticamente lo mismo en inglés y español, respectivamente: una cuerda para colgar a alguien o para tirar de un animal. Mientras que "noose" proviene del latín "nodus" a través del antiguo francés o del provenzal, "dogal" proviene en última instancia, del latín "ducere" (guiar), raíz también presente en "traducción".

[5] "Scan", la palabra que Pound usa en este lugar del poema, significa "to look at something carefully usually in order to find someone or something" (*Merriam-Webster*), pero tiene su origen en el verbo latino "scandere", "counting metrical feet in poetry" (*etymonline.com*), "medir el verso, contando el número de pies o sílabas de que consta" (*DRAE*), es decir, "escandir". A su vez, el verbo latino significó originalmente "'to climb, rise, mount' (the connecting notion is of the rising and falling rhythm in poetry)" (*etymonline.com*). La raíz indoeuropea es "*skand-", "(trepar o brincar) a la que también se vincula la palabra *scala* de donde "escala" y "escalera" (*etimologiasde.chile.net*)".

Avatares de un soneto: Comentario de la traducción de una traducción

Gabriel Linares González
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Como ya se señaló en la introducción al presente libro, y como ya habían dicho Jacques Derrida (227) y Octavio Paz (65), entre otros, el acto de leer exige la traducción. Y tal vez, también, como sugiere en el mismo lugar el filósofo francés, traducir implica, de algún modo, una reflexión sobre el material del traductor: las lenguas de las que se sirve y, muy específicamente, lo que se da en llamar “lengua meta” (219). Traducir poesía, desde este punto de vista, implicaría considerar no sólo la lengua, sino el conjunto de convenciones poéticas de ambos idiomas, en la medida en que dichas convenciones también dan sentido al texto.

Hay muchas maneras de traducir un poema, dependiendo del *skopos* de cada traductor. El presente artículo, en concordancia con los propósitos planteados en la introducción del libro, tiene como objetivo traducir, en forma de un soneto en español, un soneto proveniente de una tradición literaria no hispánica. En este caso particular, el texto que sirve como punto de partida para la realización de mi traducción y mi comentario son los comentarios de Vladimir Nabokov acerca de la traducción de poesía que se desprenden de su proyecto de traducción de *Eugenio Onegin*, de Alexander Pushkin. Para Nabokov, la traducción de un poema debía apegarse al sentido original del texto, intentar recrear la forma del original (pero no a costa del significado) y estar profusamente anotada para hacerle justicia a cualquier inevitable carencia de la traducción con respecto al texto, entendido éste no sólo como evocador de significados, sino como un conjunto de signos en balance y, por lo tanto, en tensión. Dice Nabokov en su “Problems of Translation: *Onegin in English*”: “I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skycrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity. I want such footnotes and the

absolutely literal sense, with no emasculation and no padding—I want such sense and such notes for all the poetry in other tongues that still languishes in 'poetical' versions, begrimed and beslimed by rhyme" (142). Nabokov aceptaba, sin embargo, en el Prefacio a su traducción de *Onegin* que "in losing rhyme the poem loses its bloom" (ix) y, aunque la excluyó de su traducción, mantuvo el tetrámetro yámbico del poema ruso, pero sólo si no implicaba una pérdida de sentido: "I have sacrificed to completeness of meaning every formal element including the iambic rhythm, whenever its retention hindered fidelity" (x).

Por supuesto, las condiciones presentadas por Nabokov necesitan algún ajuste cincuenta años después y también dado los lineamientos del presente libro. No creo que se pueda ser fiel a un texto cuyo significado, en términos absolutos, nos evade. Pero sí se puede intentar ser fiel a la lectura particular que el traductor haga del texto, y presentar en el comentario, entre otras cosas, evidencia que apoye la aplicabilidad de esa lectura y que, a la vez, abra otras posibilidades de interpretación. Por otro lado, en la medida en que el resultado de la traducción del soneto debe ser un soneto en sí mismo, el presente artículo comenta y justifica las decisiones formales del traductor, pero también trata de sugerir otras vías posibles. De hecho, dado que la brevedad del soneto lo permite (como no ocurre, por ejemplo, con *Eugenio Onegin*) se ofrecen al final del comentario, en forma de apéndices, otras traducciones del mismo soneto y, al pie del soneto que aparece al frente de este artículo y que traduce el soneto en inglés, se pone una traducción que sigue el sentido de éste tan cerca como es posible. Desde este punto de vista, la traducción, el comentario y los apéndices constituyen una serie de refracciones, para usar un término de Lefevere. Para él: "A refraction (whether it is a translation, criticism, historiography) which tries to carry a work of literature over from one system into another, represents a compromise between two systems" (237).

Dado que intento evadirme aquí de la creencia en un texto fijo, estable y original, opté por traducir algo que podríamos llamar, un "texto en tránsito", la traducción de una traducción. Escogí la segunda de las cuatro "refracciones" que Ezra Pound realizó en torno al soneto de Guido Caval-

canti (m. 1300) cuyo primer verso reza "Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira". Pound presentó esta traducción, la primera que publicó de la obra de Cavalcanti, en un libro llamado *Provença* (1910), específicamente, en una sección titulada "Studies in form". Existe una traducción anterior, conservada en manuscrito, de ese mismo año. Pound realizó tres traducciones más de dicho soneto. Existe otra, del mismo año que la que aquí me ocupa, que se conserva en una carpeta a la que el autor tituló "Cavalcanti's Sonnets" y que contiene traducciones de otros nueve sonetos del contemporáneo de Dante. La tercera apareció en el libro *The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, publicado en Boston en 1912. La cuarta y última está incluida en *Guido Cavalcanti Rime*, libro publicado en Génova en 1932.[6] A la que nos ocupa, parece más adecuado llamarle "versión" que "traducción".

En la edición de los poemas de Cavalcanti de Franceso Zanzotto, publicada por Antonelli en 1846, y usada por Pound, este soneto lleva el número VII. Un importante antecedente de las traducciones al inglés de Cavalcanti en general y de este soneto en particular es la antología *Dante and His Circle: With The Italian Poets Preceding Him* (1100-1200-1300) (1874), de Dante Gabriel Rossetti, el poeta victoriano de ascendencia italiana. Una primera versión de esta antología fue publicada en 1861 bajo el título *Early Italian Poets* y consiste en composiciones de poetas del *Dolce Stil Novo* —entre ellos Cavalcanti, del cual se traduce, entre otros, este soneto— y de una traducción de la *Vita Nuova* de Dante Alighieri. La edición de 1874 añadía, además, una sección de obras de poetas anteriores a Dante Alighieri y llevaba por título, justamente, *Poets Chiefly Before Dante*. "The Selection of Cavalcanti remained unaltered in ordering and untouched by textual revisión" (West xxxvii). Otro antecedente que no podemos dejar de lado es el de otro poeta victoriano, Robert Browning, a quien Pound reconoció como su precursor. Antes que Rossetti, Browning había ya puesto atención a la poesía temprana de las lenguas romances en *Sordello*, complejo poema cuyo héroe epónimo es

[6] Para mayor información, véase Anderson, xxxi-xxxiv y West, xlviii-liv. Al citar alguna de estas tres versiones en el cuerpo del texto, las identifico simplemente anotando el año entre paréntesis.

un trovador de la Mantua del siglo XIII. Browning, Rossetti y Pound vieron en la poesía medieval italiana anterior a Petrarca una fuente de inspiración y un camino de renovación de la poesía inglesa.

La importancia de la poesía de Guido Cavalcanti en la obra de Pound es considerable. Como escribe West, Pound

> grappled with the persona of Cavalcanti for more than three decades. As early as 1910 his first version of the sonnet "Chi è questa" was published in the volume *Provença*. A series of translations led to *The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* in 1912. In 1932 Pound composed an opera entitled *Cavalcanti*, with a libretto based on poems by Cavalcanti and Sordello, and as late as 1944 he wrote Cantos LXXII and LXXIII in Italian as dramatic monologues in the voice of the Tuscan poet. During this period Pound produced a critical edition of the Italian originals in 1932, *Guido Cavalcanti Rime, edizione rappezzats fra le rovine*, and wrote two essays on Cavalcanti published in *The Dial*. These were later united in the essay 'Cavalcanti' in *Make It New*" (1934), (xliv-xlv).

En el contexto general de la obra de Pound, sugiere James J. Wilhelm, Cavalcanti se convierte en una figura que se contrapone a la del gran poeta italiano, Dante Alighieri, contemporáneo y amigo y rival de Cavalcanti:

> Cavalcanti thus displays that tension between idealism and realism that can be found in many minds, including Dante's and Pound's. Pound could admire Dante's idealism because it was not slavishly aligned to tradition. At the very same time he could admire Cavalcanti's insistence on scientific inquiry, his defense of the sensual, and his refined use of the *mot juste*. For these reasons Cavalcanti is a recurring voice in the *Cantos*, operating almost as an undertone to the more conservative Dante (339).

El soneto de Cavalcanti cuya traducción, como ya dije, Pound ensayó en cuatro ocasiones es el siguiente:

Chi è questa che vien, ch'ogni uom la mira,
Che fa di clarità l'aer tremare!
E mena seco Amor, sì che parlare
Null'uom ne puote, ma ciascun sospira?

Ahi Dio, che sembra quando gli occhi gira!
Dicalo Amor, ch'io nol saprei contare;
Cotando d'umiltà donna mi pare,
Che ciascun'altra in vêr di lei chiam' ira.

Non si potria contar la sua piacenza,
Ch'a lei s'inchina ogni gentil virtute,
E la beltate per sua Dea la mostra.

Non fu sì alta già la mente nostra,
E non si è posta in noi tanta salute,
Che propriamente n'abbiam conoscenza.[7]

[7] Se sigue el texto del poema de Cavalcanti que se incluye en *Pound's Cavalcanti* (Anderson 42). Proviene de la edición de Francesco Zanzoto, que se habría publicado en la primera mitad del siglo XIX en Venecia. Pound usó esta edición de Cavalcanti durante la década de 1910, en la que realizó las primeras tres traducciones de este poema, y de otros de Cavalcanti (Anderson xi). Sobre la historia textual de la obra de Cavalcanti, véase West, 24-27. Proporciono aquí también dos traducciones del soneto. La primera está escrita en prosa, en inglés: "Who is this who comes, that very man looks on her, who makes the air tremble with brightness, and brings love with her, so that no man can speak, but each one sighs? O, just how she looks when she glances round, let love say, for I could never describe it: she seems so much a woman of modesty, that every other one beside her is to be called a thing of wrath. Her pleasantness could not be described, since every gentle virtue bends to her, and beauty shows her for its goddess. Our minds have never been so exalted, nor have we in ourselves so much grace, that we can ever rightly have knowledge of this" (Kay 55-56). La segunda traducción, de Juan Ramón Masoliver, que presento aquí está escrita en español, en verso:

¿Quién será aquesta que es de todos mira
y, de tan claro, el aire hace temblar
y el Amor trae consigo, con que hablar

La voz poética ensalza la belleza de la mujer de la que habla por medio de varios recursos. Al inicio de cada cuarteto, nos encontramos con una oración exclamativa, que se maravilla de la identidad de la amada (vv. 1-2) y de su poder (v. 5). A dichas exclamaciones siguen descripciones de los efectos de su presencia sobre el entorno, los hombres y la voz poética (vv. 3-4 y 7-8) y declaraciones de la incapacidad de la voz poética para describirla, al punto que dicha responsabilidad se delega en el amor personificado (v. 6).

Vale la pena señalar dos posibles alusiones del poema a la Biblia, señaladas por Contini, uno de los más prestigiosos editores de Cavalcanti, y anotadas por West en la introducción de sus traducciones de este poeta italiano (liii) y en sus notas a este poema en particular (81-85). Por un lado, la pregunta recurrente "Chi è questa" evoca el Cantar de los Cantares, 3, 6:

> ¿Qué es eso que sube del desierto,
> parecido a columna de humo,
> sahumado de mirra y de incienso,
> de polvo de aromas exóticos?

---

a nadie es dado, y cada quien suspira?
¡Qué resplandor cuando los ojos vira!,
dígalo Amor, yo no lo sé contar;
en dama es sencillez tan singular
que la de las demás desdén inspira.
No cabría contar su preeminencia,
si ante ella cede cualesquier virtud
y por su diosa la verdad la muestra.
No alcanza a tanto ya la mente nuestra
ni se nos concedió tal aptitud,
para de ella tener plena conciencia. (Alighieri y Cavalcanti 157).

Por otro lado, el poema también puede traer a la mente un eco un tanto blasfemo del libro de Isaías, 63, 1:

—¿Quién es ése que viene de Edom,
de Bosrá, con ropaje teñido de rojo?
¿Ése del vestido esplendoroso,
y de andar tan esforzado?
—Soy yo que hablo con justicia,
un gran libertador.

En el pasaje anterior, el que responde a la pregunta inicial del profeta es el mismísimo Yahvé, en su representación de dios airado. El poema de Cavalcanti pone a la dama observada en una posición equiparable a la de una divinidad, esta vez brillante, perfecta y generosa.

De las cuatro traducciones que realizó Pound de este soneto, entre 1910 y 1932, he escogido, como ya dije, la segunda, de 1912. Dice así:

Who is she coming, that the roses bend
Their shameless heads to do her passing honour?
Who is she coming with a light upon her
Not born of suns that with the day's end end?

Say is it Love who hath chosen the nobler part?
Say is it Love, that was divinity,
Who hath left his godhead that his home might be
The shameless rose of her unclouded heart?

If this be Love, where hath he won such grace?
If this be Love, how is the evil wrought,
That all men write against his darkened name?

If this be Love, if this… O mind give place!
What holy mystery e'er was noosed in thought?
Own that thou scan'st her not, nor count it shame! (citado en Anderson 44)

Saltan a la vista las diferencias entre ambos sonetos. Alguien podría decir, incluso, que el soneto de Pound, más que ser una traducción, está, en todo caso, inspirado o basado en el soneto de Cavalcanti y que, si el título del poema del estadounidense no fuera "Chi è questa", tal vez no estableceríamos un vinculo entre este texto y el del poeta italiano. De hecho, Anderson llama a esta composición de Pound "a rather free translation of Cavalcanti's sonnet" (xii), mientras que West la llama "an imitation" (l). Sin embargo, aunque las composiciones que Pound elaboró sobre este soneto de Cavalcanti han sido estudiadas en más de una ocasión, dado los puntos de comparación que ofrecen, ningún crítico, hasta donde yo tengo noticia, ha estudiado esta "refracción" publicada en *Provença* a detalle; véanse, por ejemplo, Preda, 226, 227; Willet, 152-155, y el propio West, xlviii-liv. Este último, no obstante, reconoce tangencialmente que la "imitation" tiene la marca personalísima de Pound. Al referirse a la versión de 1932, escribe: "The result is an authority of voice in the translation that was lacking in the earlier two versions (though not [in] the imitation)".

Una vez dicho esto, conviene inspeccionar detenidamente las semejanzas y las diferencias entre ambos poemas. Un soneto, como es sabido, consiste de dos partes que se distinguen una de la otra por una *volta*, un giro retórico y argumentativo reforzado por el esquema de rimas del poema.

El poema de Cavalcanti establece una diferencia clara entre los cuartetos y los tercetos, como corresponde a un soneto italiano. En los cuartetos, como ya dijimos, la voz poética se maravilla del poder benéfico de la amada y se pregunta por la procedencia de éste. En los tercetos, la voz se declara enfáticamente incapaz de explicar la identidad de ésta (incapacidad a la que ya había apuntado en el v. 6, donde la capacidad de describir a la mujer observada se adjudica al amor personificado), en parte debido a la sublimidad de la dama (primer terceto), pero también debido a la naturaleza limitada del ser humano (segundo terceto). El esquema de rimas del soneto corresponde con su desarrollo lógico y retórico, en la medida en que cuartetos y tercetos encuadran respectiva-

mente la admiración de la voz y su incapacidad de dar respuesta al dilema que presenta la dama.

El soneto de Pound presenta también a la amada como una figura enigmática en su perfección. Las preguntas sobre su identidad incluyen los dos primeros cuartetos, pero también los cuatro versos iniciales de los tercetos. Los dos últimos versos también incluyen una pregunta, pero ésta no atañe a la identidad de la amada, sino a la incapacidad de la mente humana de resolver "[a] holy mistery" (v. 13). La voz poética apostrofa aquí a su propia mente ("O mind", v. 12) y se divide así en dos instancias: la que trata de resolver el misterio que plantea la dama, y la que declara la incapacidad de hacerlo y consuela a la primera. En el último verso se concluye con una enfática declaración de los límites de la mente humana, la cual, sin embargo, no va en menoscabo del individuo ("nor count it shame" v. 14).

La composición del poeta estadounidense recuerda, pero a la vez transforma, el desarrollo del de Cavalcanti. No sólo porque prolonga la incógnita en cuanto a la identidad de la joven durante los primeros doce versos, sino también porque la voz poética redirige sus preguntas hacia sí misma en el penúltimo verso y emite un juicio sobre la ausencia del menoscabo propio ante el misterio de lo sacro.

El soneto de Pound, de tal modo, parece estar a caballo entre el soneto a la italiana y el soneto a la inglesa. Formalmente, se encuentra dispuesto en la página en forma de dos cuartetos y dos tercetos. Sin embargo, los dos cuartetos no conforman un todo en relación con sus rimas como ocurre en el soneto de Cavalcanti (puesto que la rima en el poema de Pound es abba cddc). Los dos tercetos tienen rimas comunes que les dan unidad (efg efg), pero parecen más bien constituir discursivamente un cuarteto y un pareado, como ya he mencionado. Se podría decir desde este punto de vista que el soneto está más bien constituido lógicamente por tres cuartetos y un pareado, estructurados métricamente en dos cuartetos independientes el uno del otro y en dos tercetos relacionados por sus rimas. Los dos cuartetos independientes recuerdan en sus rimas al soneto inglés; los tercetos, al soneto italiano. Aparte de la voz

poética y la mujer que camina hacia él, hay un tercer personaje presente en ambos sonetos, y vale la pena indagar en su caracterización. Se trata de la personificación del amor. En el poema de Cavalcanti, el personaje hace su aparición en el tercer verso y vuelve a mencionársele en el quinto. En la primera ocasión, aparece en calidad del acompañante de la mujer observada; después, como el único que posiblemente es capaz de descifrarla. En ambos casos, pues, su aparición se relaciona de forma cercana con el objeto de la contemplación de la voz poética, con respecto a la cual se encuentra en una posición de superioridad.

Distinto es el papel de "Love" en el texto de Pound. En principio, más que acompañante, se plantea la posibilidad de que sea equivalente ("Say is it love [...]?", v. 5) a la mujer que se acerca. Pero el amor aparece aquí como una figura desprotegida y desprestigiada. Véase al respecto el verso 11 ("all men write against his darkened name"). La dama se encuentra aquí no sólo en una posición de superioridad en relación con la voz poética, sino también con (el) Amor. Los versos del seis al nueve también delatan esta superioridad. En ellos, la naturaleza sagrada de la dama se eleva por encima del dios del amor. Por otro lado, la misma voz poética parece estar en una situación más ventajosa que la del dios, en la medida en la que puede escribir a favor de éste al componer su soneto.

Aunque diversos elementos del poema de Cavalcanti parecen desaparecer en el soneto de Pound, una comparación entre los dos revela la pervivencia de varios de ellos, que sirven al poeta estadounidense para desarrollar oposiciones entre la luz y la sombra, lo elevado y lo bajo, y lo concreto y lo abstracto. En el segundo verso de Cavalcanti ("che fa di clarità l'aer tremare") se presenta explícitamente la luminosidad de la amada. Pound desarrolla esta imagen de diversas formas a lo largo del soneto y la contrasta con una oscuridad que caracteriza a todo lo que no es ella. Considérense, por ejemplo, los versos tres y cuatro de Pound, que describen hiperbólicamente la luz que emana de la mujer observada. Dicha hipérbole se produce gracias a la comparación (ventajosa para ella) entre la mujer y el sol en el verso cuatro. Primero, la voz poética multiplica al astro, como si cada día tuviera un sol distinto; luego, personifica

a cada uno de ellos, pero sólo para hacerlos morir (v. 5). Al comparar favorablemente a la mujer con una infinidad de astros de breve vida, se le coloca en una posición de superioridad con respecto a todo lo natural. El contraste entre la luz y la oscuridad se plantea también entre el "unclouded heart" de la dama y el "darkened name" del Amor.

Puede ser, también, que la palabra "shame" y los derivados de ella que aparecen en el poema se relacionen con la luz y la sombra. La palabra "shameless" no tiene aquí su significado corriente en inglés, que la haría equivalente, por ejemplo, a "desvergonzado(a)". Como apunto en la segunda nota a mi traducción del soneto, la palabra "shame" proviene de una raíz germana cuyo significado es "to blush" ("sonrojarse"). La falta de rubor sugerida por el adjetivo "shameless" concuerda con "unclouded" en el verso ocho y ambas palabras se refieren indirectamente a la mujer observada.[8] La palabra califica también, por cierto, a las rosas del segundo verso del poema, y es interesante considerar cómo dichas rosas, que en un principio honran a la dama, son reducidas (en oposición a la multiplicación de soles) a una sola, que se vuelve metáfora del corazón de la dama. Además, el corazón es un símbolo convencional del núcleo espiritual del ser humano. Vale la pena resaltar asimismo que la última palabra del soneto es el sustantivo "shame". Éste se menciona en una oración negativa, en el modo imperativo. Por medio de dicha oración se aconseja a la voz poética no "avergonzarse", pero también, acaso, no "ruborizarse" o sentirse "manchado" ante la incapacidad de entender la naturaleza sacra de la dama.

La superioridad de la dama se señala de forma muy explícita en el soneto de Cavalcanti en el verso 12 ("Non fui sì alta già la mente nostra") y también en los versos 10-11 (del 10, "Ch'a lei s'inchina ogni gentil virtute", parecen derivarse, por cierto, las rosas del verso dos de Pound). Llama la atención ver cómo Pound ha transformado una imagen abstracta en una concreta al convertir virtudes en flores. Pero también es digna

[8] Tales ejercicios morfológicos son comunes en la obra de Pound. Al respecto de ellos, dice Alexander: "The result can be what I once described as palimpsestuousness, of layers of language, of a calculatedly imperfect erasure" (29).

de mencionarse la forma en que Pound amplifica la superioridad trascendente de la mujer observada. Además de la forma en la que se le compara con el sol, hacia el final del soneto, el enigma de su identidad se describe como un "holy mystery". Esta frase no es más que la prolongación de otras palabras que la han caracterizado a lo largo del poema. Me referiré brevemente a algunas a las que no he hecho mención todavía. Amor se describe como un dios en los versos cinco y seis. Pero al compararse implícitamente con la dama en el verso previo, ésta resulta ser "nobler". Del mismo modo, al principio del verso nueve, "haber hecho hogar" en el corazón de la dama implica un privilegio para Amor.

Me he referido en el párrafo anterior a la forma en que una imagen abstracta en Cavalcanti (las virtudes) se resuelve en una concreta en Pound (las rosas). No puedo evitar mencionar en este sentido los versos finales de ambos sonetos. Cavalcanti, nuevamente, se mueve en el terreno de lo abstracto, aunque "la mente" sea "alta" (v. 12) y "la salute" (v. 13) sea cuantificable ("tanta"). Pound, por otro lado, le da mayor materialidad a los últimos versos no sólo al usar palabras que aluden a movimientos en el espacio ("give place", "scan"), sino el verbo "noosed", que compara implícitamente a la mente y al sacro misterio con un verdugo y un condenado a muerte o, en un mejor caso, con un vaquero y una cabeza de ganado, respectivamente.

Conviene detenerse en el verbo "scan". He dicho que se refiere a un movimiento en el espacio, pero, claro, en el contexto del soneto tiene el significado de "entender", "descifrar". No obstante, vale la pena recordar, como lo hago en la última nota a mi traducción, que el verbo "scandere" en latín, del cual procede "to scan", significaba subir los peldaños de una escalera, y que de ahí parece haberse derivado el significado que tiene también en inglés de contar los pies de un verso o "escandir", como se dice en español. Si consideramos este verbo en conexión y oposición a "writing" en el verso once, podemos advertir un interés en hacer de la escritura y la poesía un tema más del soneto de Pound, interés que está ausente en el soneto italiano, el cual declara más bien el silencio que impone la dama (vv. 3, 6 y 9).

Para apreciar las libertades que Pound se tomó respecto al soneto de Cavalcanti, puede compararse someramente "Who is she coming, that the roses bend" con la siguiente traducción ensayada por él, publicada en 1912:

> Who is she coming, drawing all men's gaze,
> Who makes the air one trembling clarity
> Till none can speak but each sighs piteously
> Where she leads Love adown her trodden ways?
>
> Ah God! The thing she's like when her glance strays,
> Let Amor tell. 'T is no fit speech for me.
> Mistress she seems of such great modesty
> That every other woman were called "Wrath."
>
> No one could ever tell the charm she hath
> For toward her all the noble Powers incline,
> She being beauty's godhead manifest.
>
> Our daring ne'er before held such high quest;
> But ye! There is not in you so much grace
> That we can understand her rightfully. (citado en Anderson 45)

Tal como se puede ver, obviando el idioma, es posible trazar más similitudes en cuanto a significado, sintaxis, recursos retóricos y vocabulario entre este soneto y el de Cavalcanti que entre este último y el otro de Pound que aquí nos ocupa. Sin embargo, conviene tal vez detenernos en un par de aspectos en que las versiones de Pound incluyen ideas interesantes que las vinculan a todas entre sí. Consideremos los versos finales de la traducción que acabo de citar:

> Our daring ne'er before held such high quest;
> But ye! There is not in you so much grace
> That we can understand her rightfully.

En la primera traducción, de 1910, estos versos dicen:

Our daring ne'er before did look so high;
But ye! There is not in you so much grace
That we can understand her rightfully. (Citado en Anderson 43)

Y en la última, de 1932, rezan:

Never before was our mind so high led,
Nor have we so much of heal as will afford
That our thought may take her immediate in her embrace. (Citado en Anderson 46)

Puede verse que las traducciones de 1910 y 1912 son prácticamente idénticas, salvo por los verbos usado al final del verso doce ("to hold" en contraposición a "to look"). Ambas versiones, por otro lado, contienen un giro interesante en el verso trece que representa un punto de partida con respecto a Cavalcanti: la aparición de dos formas del pronombre personal de segunda persona ("ye" y "you"). Posiblemente se pueda decir que la introducción de estos pronombres, ausentes en Cavalcanti, que usa el posesivo plural de primera persona ("nostra"), apunta a la decisión de Pound de establecer un diálogo entre la voz poética y su propia mente en la versión de *Provença* que ya hemos analizado en mayor detalle anteriormente.

Finalmente, me gustaría inspeccionar los dos últimos versos de la versión de 1932. En italiano, Cavalcanti usa los verbos "abbiam conoscenza". En cambio, Pound usa una frase que, de nuevo, le da mayor materialidad al acto por medio del cual comprendemos algo cuando dice "That our thought may take her immediately in its embrace". La imagen es más sensual que la del lazo que se le tiende al sacro misterio en la versión de *Provença*, pero es igualmente tangible. En este sentido, podemos advertir en todas estas versiones una tendencia a conceder mayor dramatismo al dilema de la voz al darle la oportunidad a ésta, por una parte, de cuestionarse a sí misma acerca de sus preguntas iniciales y, por otro lado, el ansia

de poner de relieve por medio de imágenes plásticas aseveraciones de naturaleza más bien abstracta en el soneto de Cavalcanti.

Es oportuno considerar aquí también la ya mencionada traducción que el poeta y pintor victoriano de ascendencia italiana, creador de la Hermandad Prerrafaelita, Dante Gabriel Rossetti, publicó de este mismo soneto en 1861, en su antología de poesía italiana medieval. Rossetti tradujo el poema que nos ocupa de la siguiente manera:

> Who is she coming, whom all gaze upon,
> Who makes the air all tremulous with light,
> And at whose side is Love himself? that none
> Dare speak, but each man's sighs are infinite.
>
> Ah me! how she looks round from left to right,
> Let Love discourse: I may not speak thereon.
> Lady she seems of such high benison
> As makes all others graceless in men's sight.
>
> The honour which is hers cannot be said;
> To whom are subject all things virtuous,
> While all things beauteous own her deity.
>
> Ne'er was the mind of man so nobly led
> Nor yet was such redemption granted us
> That we should ever know her perfectly. (Rossetti 134)

He de centrarme en cuatro aspectos de la traducción de Rossetti, con el fin de compararlos con los diferentes textos que Pound generó a partir del soneto de Cavalcanti. Considérense los primeros versos de Rossetti, que son enormemente similares a los que Pound escribiría alrededor de cincuenta años después en su primera versión: "Who is she coming, whom all gaze upon,/ Who makes the whole air tremulous with light" (citado en Anderson 43). Como puede verse, la diferencia entre la versión de uno

y otro es prácticamente una sola palabra. Mientras que Rossetti habría escrito en el segundo verso "the air all tremulous", Pound escribió "the whole air tremulous". La gran coincidencia —en el sentido etimológico de esta palabra— entre ambas versiones sugiere que Pound pudo haber usado la de Rossetti como punto de partida para sus propias "refracciones". Las diferencias, sin embargo, comienzan en el tercer verso. Dijo Cavalcanti al principio de éste: "E mena seco amor", que Rossetti tradujo "And at whose side is Love himself". Esta idea de compañía es una posibilidad de traducir lo que dice Cavalcanti, pero en ningún caso Pound tradujo el verso de esta manera.[9] En la versión de *Provença*, en la que me he centrado para mi traducción y comentario, no hay realmente un equivalente en este lugar preciso, debido a los múltiples cambios introducidos, a los que ya hice referencia. En los otros sonetos, más apegados sin embargo al texto de Cavalcanti, la relación de Amor con la dama se manifiesta como una subordinación de aquél a ésta, expresada en todos casos por el verbo "to lead". Enlisto a continuación el inicio del tercer verso tal como aparece en cada una de las otras tres versiones de Pound:

1. "And leadeth with her Love" (1910)
2. "Where she leads Love" (1912)
3. "That leadeth with her Love" (1932)

En los tres casos, el sujeto del verbo es la dama que se aproxima y (el) Amor es el objeto directo. ¿Cómo explicar la ausencia, en la versión que nos ocupa, de esta relación tan importante en las demás? Tal vez se pueda decir que, aunque desaparece de ese sitio específico, la fuerte subordinación de Amor a la amada está presente en toda la versión de *Provença*, en una desbordada compensación.

Resulta de interés considerar que el verbo "to lead" aparece en el soneto de Rossetti. Éste dice en el verso doce "Ne'er was the mind of man so nobly led". El uso de este verbo parece en principio sólo justifi-

[9] Dice West, "mena seco: 'leads'" (83).

cado por la necesidad de que rime con la palabra "said", en el verso nueve, pues Cavalcanti escribió: "Non fu sì alta già la mente nostra". Sin embargo, también puede considerarse una especie de compensación. Véase lo que Pound escribió en este caso en los tres textos citados anteriormente:

1. "Our daring ne'er before did look so high" (1910)
2. "Our daring ne'er before held such high quest" (1912)
3. "Never before was our mind so high led" (1932)

Puede decirse que en las primeras dos versiones, Pound parece seguir a Cavalcanti, mientras que en la tercera, parece más bien acercarse a Rossetti. Acaso podría decirse que la imitación del poeta victoriano proviene también de la necesidad de encontrar una rima, en este caso, para "Godhede", que aparece en el verso once del último texto de Pound basado en el poema de Cavalcanti. Puede ser. Sin embargo, creo también que es posible que el uso de "lead" en el mismo lugar en el que Rossetti lo privilegia puede estar relacionado con la palabra "noose", que significa no sólo el nudo para ahorcar a alguien, sino también el que se usa para jalar a un animal. Minetras que la dama guía nuestra mente es imposible para esta última hacer lo opuesto. El quiasmo que le daría balance a nuestra relación con la dama es imposible.

Por último, en relación con la traducción de Rossetti, me gustaría recordar que, según el título de su antología, los poemas fueron "edited, and translated in the original metres". Sin embargo, al menos en el caso de este soneto, queda claro que su traducción consiste no en endecasílabos, sino en pentámetros yámbicos (el verso más usual de la poesía inglesa) de gran regularidad.[10] Los versos de Pound parecen contener más

[10] La frase "translated in the original metres" tal vez no le parecía tan extraña a un victoriano como a nosotros. Según West, "The general consensus in nineteenth-century England was that the iambic pentameter line reflected the Italian hendecasyllable" (xl). Pound, modernista recalcitrante, parece confirmar la aseveración de West en el ensayo "Cavalcanti", cuando éste dice: "Another

licencias que los de Rossetti, lo cual, por supuesto, sería también el resultado de sus diferentes poéticas, victoriana y vanguardista, respectivamente. Y, sin embargo, cuando se compara la métrica de ambos, hay interesantes puntos en común. Considérense, por ejemplo, el primer cuarteto de la traducción del poeta prerrafaelita y el del poeta estadounidense. Dice el texto de Rossetti:

> / - - / - / - / - /
> Who is / she com / ing, whom / all gaze / upon,
> \- / - / - / - / - /
> Who makes / the air / all trem /ulous / with light,
> \- / - / - / - / - /
> And at / whose side / is Love / himself? / that none
> \- / - / - / - / - -
> Dare speák, / but eách / man's síghs / are ín / finite.

Estos versos de Rossetti contienen una inversión trocaica al principio ("Whó is"), adecuada para expresar la sorpresa ante la visión de la amada. La única otra irregularidad se encuentra al final del verso cuarto ("are ín/fi nite"), que no rima estrictamente con las otras palabras con las que se supone que debería hacerlo ("light", "right" y "sight"). No obstante, esto es acaso imputable a la pobreza de rimas del inglés, y no necesariamente a Rossetti. En este caso, "infinite", palabra de origen romance, le da un final femenino al verso, que desentona con las otras rimas. Finalmente, no obstante, se puede decir, según las reglas del inglés, que "infinite" es una "half rhyme" de las otras tres. Dejo a consideración del lector decidir si esta ruptura del ritmo en una palabra tan importante para describir los efectos de la amada es un acierto o desacierto en la traducción de Rossetti. En todo caso, apunta a un conflicto entre la lengua que usa Rossetti y la lengua en la que fue creado el soneto.

---

prevalent error is that of dealing with Italian hendecasyllables as if they were English iambic pentameter" (169).

Considérese ahora la versión de Pound:

/ - - / - / - / - /
Who is / she com / ing, that / the ros / es bend
- / - / - / - / - / -
Their shame / less heads / to do / her pass / ing hon / our?
/ - - / - / - / - / -
Who is / she com / ing with / a light / upon / her
- / - / - / - / - /
Not born / of suns / that with / the day's / end end?

Como ya habíamos visto, Pound multiplica las preguntas de Cavalcanti, del mismo modo que lo ha hecho con el sol. En este caso, la anáfora realzada por los troqueos al inicio de los versos dos y cuatro ("Whó is") enfatiza aún más la sorpresa de la voz poética. Por otro lado, nótense los finales femeninos de los versos dos y tres, que dirigen nuevamente nuestra atención a las diferencias entre los dos registros del poema (germano y romance).

Como se puede ver, las versiones que Pound hizo sobre el soneto de Cavalcanti son textos complejos, que guardan relaciones complicadas entre ellos mismos y con el texto de partida. Escogí trabajar con la segunda de estas versiones en mi traducción porque me parecieron de mayor atractivo, en ella, la materialidad de sus imágenes y su interrelación, y las modulaciones de la voz poética. Aunque no incurrí en tantas libertades como las que Pound se permitió en su traducción de Cavalcanti, mi traducción no está exenta de ellas. No obstante, me pareció más productivo para mi aprendizaje de la traducción y creación de poesía tratar de ajustarme a las palabras de otro, y a una forma sancionada por poetas que escriben en lenguas de origen occidental a lo largo de casi ochocientos años: la del soneto. En este sentido, se puede decir que tres eran los objetivos que me planteé al traducir este soneto. En primer lugar, deseaba ser fiel al significado literal que yo leía en el soneto; las páginas anteriores, espero, han dejado claro qué significan las palabras del poema para mí.

En segundo, quería escribir un texto que pudiera ser considerado un soneto en español. Por último, quería añadir al soneto todo un aparato crítico y traductoril que le hiciera justicia no sólo a Pound, sino también a Cavalcanti. Por supuesto, al final, el producto es el resultado de negociaciones del traductor con sus objetivos y sus propias capacidades. En este sentido, estas páginas son, en el último de los casos, el testimonio de un intento de ser comprehensivo con un texto amado.

He realizado, en total, seis traducciones del poema de Pound: una literal, que se presenta al calce de la traducción en verso que se encuentra al principio de este comentario y al frente del soneto de Pound; una que intenta reproducir la sintaxis del original, dos en endecasílabos con rimas asonantes, una en endecasílabos con rimas consonantes, y una que combina endecasílabos con alejandrinos, y que es la que presento al frente de este texto. Llamo a esta última "asilvada", pues se inspira en la forma poética conocida como "silva", de origen italiano, pero de amplia difusión en la poesía hispánica. La silva alternaba, incialmente, endecasílabos con heptasílabos. Posteriormente, sobre todo a partir del modernismo, también incluyó pentasílabos, eneasílabos y, también, alejandrinos, tipo de verso de catorce sílabas que, básicamente, es la suma de dos de siete (véase Domínguez Caparrós 390-91 y 395). Las otras cuatro se incluyen en apéndices al final del presente comentario, y habré también de referir a una de ellas aquí, a la traducción en endecasílabos con rimas consonantes, que es la que más se corresponde con la estructura del soneto convencional en lengua española.

La traducción que el lector ha encontrado al inicio es la siguiente:

¿Y ella quién es (quien viene), que las rosas inclinan
la inmaculada frente para honrarla?
¿Y ella quién es (quien viene), en quien tal luz descansa
que no es del sol que acaba cuando se acaba el día?

Dime, ¿es Amor, que noble parte toma?
Dime, ¿es Amor, que fue divinidad

y su deidad dejó para poner de hogar
su claro corazón, inmaculada rosa?

Si es que es Amor, ¿qué le valió tal gracia?
Si es que es Amor, ¿cómo se forjó el mal,
que todo el mundo escribe en contra de su nombre?

Si es que es Amor, si es que es… Ah, mente, calma.
¿A qué sacro misterio se le ha puesto dogal?
No la descifrarás. No te deshonre.

La traducción que realicé en endecasílabos consonantes es la siguiente:

¿Y ella quién es? Le rinde pleitesía
cuando la ve pasar la clara rosa.
¿Y ella quién es, en quien tal luz se posa
que no se acaba cuando acaba el día?

Dime, ¿es Amor, que se enaltece en ella?
Dime, ¿es Amor, que fuera antes deidad?
¿Es que ha cambiado la divinidad
por morar en su seno, flor sin mella?

Si es que es Amor, ¿qué le valió tal gracia?
Si es que es Amor, ¿cómo forjó su mal
que no hay quien de su nombre mal no piense?

Si es que es Amor… ¡Ah, mente, cuánta audacia!
¿A qué misterio le has puesto dogal?
No la descifrarás. No te avergüences.

Hago aquí algunos comentarios generales sobre ambas traducciones. Posteriormente, habré de centrarme en la que está escrita en endecasílabos

consonantes (la que justo acabo de citar), para que sirva de punto de comparación con mis comentarios sobre la traducción en versos alejandrinos y endecasílabos asonantes (la que aparece al frente de este comentario).

En ambos casos, se mantuvo la línea de argumentación del original, que se divide en tres grupos de cuatro versos y un grupo de dos. En los primeros tres, como ya hemos visto, la voz poética formula preguntas sobre la identidad de la dama. En el primer grupo (versos 1-4), la pregunta se presenta en los términos más absolutos ("¿Ella quién es?"); en el segundo (versos 5-8), la pregunta contiene una conjetura sobre la identidad de la mujer ("Dime, ¿es Amor?"); en el tercero (versos 9-12), la pregunta va precedida por una condicional relacionada con la suposición hecha en el grupo número dos ("Si es que es Amor…"). En cada grupo, la pregunta correspondiente se repite dos veces; aunque pareciera que en el tercero habrá de repetirse una tercera vez, la pregunta se corta a mitad del verso 12, después de que se interrumpe también la repetición de la condicional cuando se enuncia por cuarta vez ("If this be love, if this… O mind give place!"). En el siguiente verso, hay una pregunta más, pero el interlocutor de ésta es explícito ("mind", la entidad apostrofada en el verso anterior), a diferencia de lo que ocurre con las otras preguntas. Por otro lado, la nueva y última pregunta ya no concierne a la dama, sino a la propia capacidad del pensamiento para comprender "a holy mistery" (13). El poema cierra con una declaración enfática. Las traducciones siguen puntualmente estas transiciones verso por verso.

También se ha intentado respetar el esquema de rimas de esta versión de Pound (abba cddc efg efg). Sin embargo, y como ya se apuntó también, las rimas en "e", consonantes entre ellas (grace/ place) también están en una relación de asonancia con las rimas en "g" (name/ shame). De tal modo, el esquema de rima de los últimos seis versos también podría describirse también así: efg(e')/ efg(e'), donde uso "e'" para expresar la asonancia. En cuanto a las dos traducciones mías que comento aquí, el esquema de rimas de ambos poemas es abba cddc efg efg, aunque el poema en endecasílabos tiene rimas consonantes y el otro, asonantes.

Cabe decir, sin embargo, que me he permitido cierta libertad con las rimas del mismo modo que Pound. En el caso del poema en endecasílabos consonantes, las rimas F (mal/ dogal) se encuentran en asonancia con las rimas D (deidad/ divinidad). El esquema de rima sería así abba cddc ef(c')g ef(c')g.

En el poema que hace uso de alejandrinos y endecasílabos, por otro lado, donde la asonancia es la regla, hay rimas compartidas entre los cuartetos y los tercetos. En primer lugar, las rimas B (honrarla/ descansa) riman también con las rimas E (gracia/ calma). En segundo, las rimas F (mal/ dogal), consonantes entre sí y, en ese sentido, la excepción que confirma la regla en esta versión asonante, riman y también comparten asonancias con las rimas D (divinidad/ hogar), tal como ocurre con el otro soneto. El esquema de rimas de esta versión, entonces, se puede explicar también de la siguiente manera: abba cddc e(b')f(d')g e(b')f(d')g. En el caso de estas dos traducciones, se crean vínculos entre tercetos y cuartetos que no están en el texto de Pound, en el que cada una de estas unidades se mantiene separada de la otra. Aunque no estoy muy satisfecho en este aspecto con mis versiones, me parece que estas rimas comunes crean relaciones de balances y contrastes que pueden ser de cierto interés. Por ejemplo, las palabras honrarla/ descansa/ gracia/ calma se pueden agrupar en dos pares relacionados por su significado (honrarla/ gracia, y descansa/ calma) con similitudes semánticas que, a la vez, se complementan. Por otro lado, las similitudes fonéticas entre los pares divinidad/ hogar y mal/ dogal contrastan con sus oposiciones semánticas (divinidad/ mal) que se pueden comparar con la asonancia entre "grace" y "shame" en el poema de Pound. Por supuesto, en mis versiones habría una amplificación de dicho contraste, pero aquí se puede recordar que el poema de Pound amplifica, a su vez, las preguntas de Cavalcanti.

En lo que respecta a la medida de los versos, he optado por no tratar de imitar el pentámetro yámbico inglés, sino de usar metros de la lengua española para tratar de replicar ciertos aspectos del original. Con respecto a la primera versión, como ya se dijo, ésta está hecha por completo en endecasílabos. Se elude el endecasílabo de gaita gallega que lleva acentos en

la cuarta y en la séptima sílabas y que antecede al Renacimiento. Los versos: "Busca del pueblo las penas, las flores/ mantos bordados de alhajas de seda", de Rubén Darío, son los que presenta Domínguez Caparrós como ejemplos de este tipo de endecasílabo en su *Dicccionario de métrica española* (139-140). No obstante, el ejemplo clásico de este tipo de verso en mis estudios de poesía hispánica con Margit Frenk y Antonio Alatorre siempre fue: "Tanto bailé con el amá del cura/ tanto bailé que me dio calentura". Se escogió usar el endecasílabo de origen italiano adoptado por Boscán y Garcilaso, y que lleva acentos en la sexta (endecasílabo *a maiori*: "No la habrás de escandir. No te avergüence", v. 14), o en la cuarta (endecasílabo *a minori*, "¿Es que ha cambiado la divinidad [...]", v. 7); y que también admite acento en la octava ("Dime, ¿es Amor, que se enaltece en ella?", v. 5). En realidad, en mi versión pueden convivir en el mismo verso los acentos en cuarta, sexta y octava ("Si es que es Amor... ¡Ah, mente, cuánta audacia!").

Justo es, sin embargo, hablar de algunas de las limitaciones más importantes de esta traducción. Por un lado, la longitud de los versos y, por otro, la necesidad impuesta de encontrar rimas consonantes provocó el replanteamiento de palabras y construcciones del original. Y aunque traté de dar cohesión al poema, eché tanto de menos algunas pérdidas que por ello he preferido presentar al frente de este trabajo la versión que combina endecasílabos con alejandrinos. Procedo ahora a comentar algunas de las transformaciones de la versión en endecasílabos para pasar luego a comentar la otra versión que, por sus características, he dado en llamar asilvada.

Como ya hemos visto, en el texto de Pound, la palabra "rose" tiene un papel preponderante. La palabra "rosa" se menciona en el segundo verso de mi texto en endecasílabos, reduciendo a una la multitud de flores del texto de Pound con el objeto de hacer rimar a esta palabra con "posa", al final del verso 3. Además, en el v. 8, en contraste con el texto de partida, se traduce "rose" con la palabra "flor", lo cual cancela la equivalencia entre la dama y dicha flor. Otras varias palabras relacionadas con la imagen de la rosa también sufrieron alteraciones. "Corazón", demasiado larga para el endecasílabo, y que debió haber traducido "heart"

en el verso ocho, se convirtió en "seno", palabra, en este contexto, más bien un tanto vaga.

En relación con la palabra "rose", conviene también tomar en cuenta la que puede ser una de las palabras más importantes del poema, "shameless" (vv. 2 y 8), así como el sustantivo del que se deriva ("shame", v. 14) y que cierra la composición. En cada ocasión he utilizado una palabra o una frase distintas en cada caso ("pura", v. 1; "sin mella", v. 8, y "avergüence", v. 14) para representar esta palabra en español, lo cual le resta a esta composición mía la insistencia que sobre este signo o marca tiene la de Pound.

Considérense, también, los versos 3 y 4 del soneto de Pound, y compárense con los míos en la versión en endecasílabos que ahora nos ocupa:

Who is she coming with a light upon her
Not born of suns that with the day's end end?

¿Y ella quién es, en quien tal luz se posa
que no se acaba cuando acaba el día?

Hiperbólicamente, Pound multiplica y personifica el sol sólo para matarlo, como ya hemos visto. En mi versión, tales soles desaparecen, aunque creo que el quiasmo implicado en "luz [...]/ que no se acaba cuando acaba el día" puede resultar interesante.

Aunque, sin duda, el lector puede encontrar otras disparidades dignas de comentarse, me centraré en una más para no agotar su paciencia y proceder, finalmente, a comentar la versión elegida para estar al frente del presente texto. En el verso 11, dice Pound "That all men write against his darkened name". A pesar de mis esfuerzos, no conseguí, en esta versión, conservar la palabra "write", que sustituí por "pensar", sustitución poco satisfactoria dado que cancela el acto mismo que permite que quede constancia del poema.

En resumen, aunque fue posible escribir un soneto en español en endecasílabos y con rimas consonantes, que tradujera mayormente el de

Pound, estas insatisfacciones condujeron a explorar otras posibilidades métricas. De éstas, me parece que aquella en la que he logrado hacerle justicia a las estructuras sintácticas, retóricas y semánticas es una versión en la que combino endecasílabos con alejandrinos. Vale la pena recordar, sin embargo, que, al calce de la traducción que acabo de mencionar, he colocado una literal, que tiene la aspiración de seguir tan de cerca como me fue posible las oraciones y el significado que leo en el poema de Pound, sin que éstos se vean comprometidos por la escritura en verso (la "escansión") o por la rima.

Ni en español ni en italiano hay nada que se oponga rítmicamente a combinar endecasílabos con alejandrinos. En muchos casos, estos últimos compartirán con los primeros un acento en la sexta sílaba, obligatorio en el alejandrino que está compuesto de dos hemistiquios de siete sílabas, cada uno de los cuales debe llevar un acento en la penúltima, según las reglas del verso español. Seguí, sin embargo, la regla de no usar un alejandrino a menos que fuera absolutamente indispensable. Creo que haber escrito la traducción en alejandrinos hubiera implicado agregar nuevos elementos que, para los propósitos de mi traducción, parecían innecesarios. Esta coincidencia acentual da uniformidad a la composición. He optado también por valerme de la rima asonante debido a su mayor flexibilidad para combinar palabras. Finalmente, ni la combinación de versos de diferentes longitudes ni el uso de la rima asonante son ajenos a la poesía española. La silva admite ambos, por ejemplo, aunque recientemente, es cierto. También hay sonetos de Borges, entre otros autores, que usan rimas asonantes.

En general, los elementos que no pude incorporar en otras versiones aparecen en ésta. Procedo en el mismo orden en que lo hice con el otro soneto. Dicen los primeros dos versos: "¿Y ella quién es (se acerca) que las rosas inclinan/ la inmaculada frente para honrarla?". En estos versos, que alternan un alejandrino con un endecasílabo, reproduje tan bien como pude las palabras del original y sus relaciones sintácticas. El nombre de la flor aparece en plural, magnificando el honor de la dama. "Heads" palabra que brillaba por su ausencia en la otra versión, y que resultó

demasiado larga incluso para mi combinación de versos, aparece aquí, por metonimia, como "frente". "Honor" se resuelve aquí en el infinitivo "honrarla", más exacto que "pleitesía" de la otra versión (aunque esta palabra tal vez no va mal en un poema en el que la mujer se presenta apoteósicamente). Los versos 7 y 8 de esta versión concuerdan mejor con los versos 1 y 2 que, en la otra versión, a mi modo de ver. Son los siguientes: "Y su deidad dejó para poner de hogar/ Su claro corazón, inmaculada rosa". La "rosa" aparece en lugar de la "flor" de la otra versión y el "corazón" en lugar del "seno". Sin embargo, los elementos están invertidos con respecto al texto original. Mientras que en éste "shameless rose" (v. 8) es "home" (v. 7) de "Love", en mi soneto es el "claro corazón" el "hogar" de "Amor". "Inmaculada rosa" es, en mi versión, aposición de "corazón" que es el objeto de la preposición "of" en el poema de Pound. Siento no haber encontrado mejor palabra para traducir "unclouded" que "claro", pero "despejado" y "desanubarrado", más cercanas al texto de partida, resultaban muy largas para el alejandrino. Sin embargo, la inclusión de "claro" me permitió conservar en la serie de contrastes entre luz y oscuridad, suciedad y limpieza, presentes en el soneto de Pound.

Esto nos conduce a otras palabras esenciales del texto de Pound, "shameless" y "shame". Como ya he dicho antes aquí, y como digo en una de las notas a mi traducción, desde el punto de vista etimológico, la palabra está relacionada con la idea de "rubor". De ahí que haya decidido traducir "shameless" en ambas ocasiones en esta versión con la palabra "inmaculada" (y en la versión en español con la palabra "impoluta", es decir, "no contaminada"), cuyo significado es "sin mancha". La palabra "shame", en cambio, se tradujo con el verbo "deshonrar", conjugado en la segunda persona singular del presente del subjuntivo ("deshonre") y, en este sentido, se podría decir que la red creada por la raíz "shame" en inglés se rompió hasta cierto punto.

Con respecto también a la luz y la oscuridad presentes en el texto de Pound, fue posible salvar parcialmente "suns" en el verso 4, aunque éstos se convirtieran en el singular "sun". Éste se encuentra en sintonía con el "unclouded heart" de la amada que, como ya dijimos, pervivió

en la palabra "claro". No obstante, no fue posible ajustar el adjetivo "darkened", que califica al nombre de Amor en el verso 11, al espacio brindado por el alejandrino ("que todo el mundo escribe en contra de su nombre?"). En contraste con el "piense" del verso 11 de la versión en endecasílabos, fue posible, en ese mismo verso, incluir el verbo "escribe" para traducir "write".

Algo debe decirse sobre la palabra "scan". Queda claro, como ya se mencionó, que el significado en inglés tiene que ver en primer lugar con la acción de comprender el enigma que presenta la mujer observada. No obstante, en mi versión, y siguiendo aquí, como en otros detalles de los que hablaré más adelante, el ejemplo de las libertades que se tomó Pound con el material de Cavalcanti, he deliberadamente traducido "escandir", la palabra equivalente desde el punto etimológico del "scan" inglés, y que quiere decir, como se sabe, medir versos. De esta manera, se incorpora a la traducción no sólo el tema de la escritura, sino el de la composición de la poesía, algo que puede ser que estuviera en la mente de Pound al escoger esta palabra.

En relación con este mismo tema se encuentra la palabra "dogal". Su significado es enteramente equivalente a la palabra "noose" del inglés, como se puede ver en la nota anexa a la traducción, pero la raíz de la palabra, el verbo latino "ducere" es una de las dos que componen la palabra "traducción" ("llevar algo a través"). Esta palabra, en mi texto, apunta no sólo a la dificultad de entender a la amada, sino también a la imposibilidad de dar cuenta absoluta en una traducción, de lo que leemos en el texto meta. Dicha imposibilidad, sin embargo, es más una oportunidad que un límite.

Por último, quiero mencionar dos libertades más que me he tomado con el texto. Ambas se pueden ver ilustradas en el primer verso (y también en el tercero). Dice el inicio de ambos: "¿Y ella quién es (se acerca) […]?" Como se podrá ver, la conjunción copulativa la he agregado yo. Me pareció una forma de reforzar el inicio un tanto abrupto del poema y de darle un cierto tono de inmediatez que se avenía bien con la situación: la llegada de una mujer enigmática sorprende a la voz poética, que no puede

sino preguntarse en ese instante por su identidad. Por otro lado, está el paréntesis, que incluye la oración "se acerca". Ésta, que traduce el "coming", me dio en principio la posibilidad de traducir el participio presente sin necesidad de introducir un pronombre relativo que hubiera significado una nueva irrupción del sonido /k/: ("¿Y ella quién es, quien viene, que las rosas inclinan […]?", hubiera dicho el verso) que acaso hubiera parecido cacofónica a algunos lectores, aunque el primer verso de Cavalcanti abunda en este sonido. Al final, sin embargo, este paréntesis me ha parecido digno de conservarse en la medida en la que puede sugerir la conversación *sotto voce* que la voz poética sostiene con un posible interlocutor o consigo mismo dada la veneración que le infunde la amada.

Estas últimas consideraciones revelan lo que ya sabemos: el anhelo de fidelidad es en la traducción sólo eso y se convierte, por ello, en un recurso para expresarnos. No traducimos un texto sino una lectura posible del texto. Decía Eliot en sus comentarios sobre la poesía de Pound que "Good translation is not merely translation, for the translator is giving the original through himself, and finding himself through the original" (365-366). No sé si mi traducción es buena o no. Sé que es fiel a mi lectura del poema y que creo que dicha lectura está fundamentada por estas páginas y, acaso, también, por una última opinión de Pound. En un ensayo titulado "Lingua Toscana", incluido en *The Spirit of Romance*, el escritor estadounidense dice que "After a few hours with the originals, criticism becomes a vain thing" (111), y cita inmediatamente la primera estrofa del soneto de Cavalcanti que ha sido el punto de partida de este comentario. Ante la imposibilidad de entender a cabalidad, es inevitable no sólo traducir el texto, sino traducir, expresarse uno mismo. "Dogal", usado aquí para traducir "noose" introduce de algún modo el tema de la traducción, que es el tema de este artículo, y la inmediatez que acaso he remarcado en la voz poética se relaciona con toda probabilidad con mi interés en el monólogo dramático, forma poética que he estudiado desde hace algunos años, pero que también apasionaba a Pound. En realidad, ambos temas son uno: traducir y crear *personae* (máscaras), voces poéticas de personajes imaginados es una forma de ejercitarse en la escritura

tratando de decir lo que alguien más diría, pero también es una forma de descubrir nuestras propias obsesiones, hábitos y manías mentales y verbales.

En este sentido, por supuesto, la traducción presentada al inicio del texto y el presente comentario no tienen como fin ser totales. Las otras traducciones realizadas son prueba de ello. Hasta este punto, me parece que la mejor forma de hacer justicia al soneto de Pound en versos españoles ha tenido que ver con una labor de expansión: de versos, de etimologías y de significados. Alguien más lo hubiera hecho de forma diferente. Y el mismo autor de este texto lo hubiera hecho y lo habría de hacer de forma diferente si tuviera que volver a hacerlo. Pero sí creo que una traducción particular puede iluminar no sólo las cosas que pueden decir las demás traducciones, sino también otras que acaso sólo puede ver una persona en particular. El comentario de una traducción está para tratar de hacerle justicia a todo lo demás que queda en el silencio. Pero el comentario mismo, por supuesto, no dice muchas cosas que el espacio limita, y es potencialmente extensísimo, por no decir infinito.

Los límites impuestos por toda traducción son la marca de una oportunidad, más que de una imposibilidad. El poema, como la joven que la voz poética admira, es irreplicable en otras palabras, pero en nuestra negociación con él nos transforma. Los sonetos de Cavalcanti y de Pound son, ciertamente, muy poco políticamente correctos actualmente, pues colocan a la mujer observada en un pedestal en que debe ser bastante difícil sostenerse (Preda). No obstante, reconocen la imposibilidad de descifrar el fenómeno observado, incluso si, al declarar esta [im]posibilidad, lo crean. En este sentido, el traductor no es muy diferente de Bottom, el tejedor de *A Midsummer Night's Dream*; es la visión de Titania la que lo transforma. Después de todo, hay que recordar que, en el momento en que sus compañeros descubren que su rostro es el de un asno, le dicen: "Bottom […] Thou art translated!" (3.1.105).

Apéndice

Chi è questa?
(Primera versión en endecasílabos, con rima asonante)

¿Y ella quién es, que las gentiles rosas
se inclinan cuando pasa para honrarla?
¿Y ella quién es, con esa luz que emana,
que no es del sol que en ocasos se agota?

Dime, ¿es Amor, que se enaltece en ella?
Dime, ¿es Amor, que fuera antes deidad
y en el corazón de ella puso hogar,
su claro corazón, rosa y pureza?

Si es que es Amor, ¿qué le valió a él tal gracia?
Si es que es Amor, ¿dónde nació su mal
que no hay quien hable y no manche su nombre?

Si es que es Amor, si es que es… ¡Oh, mente! Calma.
¿Qué misterio resuelves con pensar?
No entenderás: que esto no te deshonre.

Ezra Pound
Trad. Gabriel Linares

“Chi è questa”

(El objetivo de esta versión es aproximar al lector al texto a la manera descrita por Schleiermacher: presentar una traducción con la literalidad y extrañeza del calco, de forma que el lector aprecie las estructuras sintáctica y morfológica del original).

¿Quién es ella, cercana, que las rosas tuercen
sus inmaculadas cabezas para hacerle honor al pasar?
¿Quién es ella, cercana, con una luz sobre ella
no nacida de soles que con el final del día finalizan?

Di, ¿es esto Amor, que ha escogido la parte más noble?
Di, ¿es esto Amor, que fue deidad,
que ha dejado su divinidad para que su hogar pudiera ser
la inmaculada rosa de su desanubarrado corazón?

Si es Amor, ¿dónde ha él ganado tal gracia?
Si es Amor, ¿cómo está el mal trabajado
que todos los hombres escriben contra su oscurecido corazón?

Si es Amor, si es… Oh, mente, haz espacio.
¿A qué sagrado misterio alguna vez le echó lazo en el cuello el
pensamiento?
Reconoce que no la escandes, ni lo cuentes como mancha.

Ezra Pound
Trad. Gabriel Linares

"Chi è questa?"
(Segunda versión en endecasílabos, con rima asonante)

¿Y ella quién es? Las intachables rosas
se inclinan y le rinden vasallaje.
¿Y ella quién es? En ella una luz arde
que no es del sol que muere entre las sombras.

Dime, ¿es Amor, que se enaltece en ella?
Dime, ¿es Amor, que fuera antes deidad?
¿Es que en el corazón de ella hizo hogar,
en ese corazón, rosa y pureza?

Si es que es Amor, ¿qué le valió tal gracia?
Si es que es Amor, ¿cómo forjó su suerte
que no hay quien no hable en contra de su nombre?

Si es que es Amor, si es que es… ¡Oh, mente, calma!
No hay pensamiento que esto desenrede.
No la descifrarás. Mal no lo tomes.

Ezra Pound
Trad. Gabriel Linares

Bibliografía consultada

ALEXANDER, Michael. "Ezra Pound as Translator". *Translation and Literature*, vol. 6, núm. 1, 1997, pp. 23-30. JSTOR.

ALIGHIERI, Dante y Guido Cavalcanti. *La vida nueva/ Rimas*. Traducido por Julio Martínez y Juan Ramón Masoliver, Siruela, 2005.

ANDERSON, David. *Pound's Cavalcanti: An Edition of the Translation, Notes, and Essays*. Princeton UP, 1983.

ARNAUT, Daniel. *Poesías*, editado por Martín de Riquer, Acantilado, 2004.

Biblia de Jerusalén. Porrúa, 1998.

DASENBROCK, Reed Way. "Petrarch, Leopardi, and Pound's Apprehension of the Italian Past". *EHL*, vol. 58, núm. 1, 1991, pp. 215-232. JSTOR.

DERRIDA, Jacques. "From *Des Tours de Babel*". *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, editado por Rainer Schulte y John Biguenet, University of Chicago Press, 1992, pp. 218-227.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de Métrica Española*. Alianza, 1999.

LEFEVERE, André. "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature." *The Translation Studies Reader*, editado por Lawrence Venuti y Mona Baker, Routledge, 2000, pp. 233-249.

NABOKOV, Vladimir. "Introducción". *Eugene Onegin* por Alexsander Pushkin. Princeton UP, 1975, pp. vii-xii.

________. "Problems of Translation: *Onegin* in English". *The Translation Studies Reader*, editado por Lawrence Venuti y Mona Baker, Routledge, 2000, pp. 71-83.

ORSINI, G.N.G. "Pound and Italian Literature". The Sewanee Review, vol. 68, núm. 3, *Italian Criticism of American Literature: An Anthology*, julio a septiembre de 1960, pp. 465-472. JSTOR.

POUND, Ezra. *Early Writings: Poems and Prose*. Penguin, 2005.

________. *The Cantos of Ezra Pound*. New Directions, 1998.

________. *The Spirit of Romance*. Richard Sieburth (ed.), New Directions, 2005.

PREDA, Roxana. "D.G. Rossetti and Ezra pound as Translators of Cavalcanti: Poetic Choices and the Representation of Woman". *Translation and Literature*, vol. 8, núm 2, pp. 217-234. JSTOR.

RIOBÓ, Carlos. "The Spirit of Ezra Pound's Romance Philology: Dante's Ironic Legacy of the Contingencies of Value". *Comparative Literature Studies*, vol. 39, núm. 3, 2002, pp. 201-222. JSTOR.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *Dante and His Circle: With the Italian Poets Preceding Him (1100-1200-1300). A Collection of Lyrics, Edited and Translated in the Original Meters, 1828-1882 by Dante Gabriel Rossetti*. HardPress Publishing, 1874.

KAY, George. *The Penguin Book of Italian Verse*. Penguin, 1965.

STEINER, George. *The Penguin Book of Modern Verse Translation*. Penguin, 1966.

VERMEER, Hans J. "Skopos and Commission in Translational Action". *The Translation Studies Reader*, editado por Lawrence Venuti y Mona Baker, Routledge, 2000, pp. 221-232.

WEST, Simon. *The Selected Poetry of Guido Cavalcanti: A Critical English Edition*. Troubadour Publishing, 2009.

WILLETT, Steven J. "Wrong Meaning, Right Feeling: Ezra Pound as Translator". Arion: A Journal of Humanities and Classics, Third Series, vol. 12, núm. 3, 2005, pp. 149-189. JSTOR.

SEGUNDA PARTE

Comentarios de sonetos en otras lenguas traducidos al español

Das Sonett

Sich in erneutem Kuntsgebrauch zu üben,
Ist heil'ge Pflicht, die wir dir auferlegen:
Du kannst dich auch, wie wir, bestimmt bewegen
Nach Tritt und Schritt, wie es dir vorgeschrieben.

Denn eben die Beschränkung läßt sich lieben,
Wenn sich die Geister gar gewaltig regen;
Und wie sie sich denn auch gebärden mögen,
Das Werk zuletzt ist doch vollendet blieben.

So möcht' ich selbst in künstlichen Sonetten,
In sprachgewandter Maße kühnem Stolzen,
Das Beste, was Gefühl mir gäbe, reimen;

Nur weiß ich hier mich nicht bequem zu betten,
Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze,
Und müßte nun doch auch mitunter leimen.

Johann Wolfgang von Goethe

El soneto

Practicar una renovada forma de arte
es una obligación divina que te imponemos:
tú puedes también, como nosotros, moverte seguro
paso a paso, como te es prescrito.

Ya que justamente la contención se vuelve deseable
cuando los genios se agitan poderosamente;
y por más que los genios hagan muecas,
la obra al final ha de consumarse.

Así yo mismo quisiera en artísticos sonetos,
en audaz soberbia del dominio de la escansión,
rimar lo mejor de mis sentimientos;

Sin embargo, sé con esto que no puedo estar cómodo,
yo quiero siempre esculpir de un tajo la escultura completa,
pero ahora debo también de vez en cuando pegar.

Johann Wolfgang von Goethe
Trad. Susy Rodríguez Moreno

El soneto

El practicar en un renovado arte
que te imponemos es deber divino.
Paso a paso, según está prescrito,
como nosotros puedes desplazarte.

La contención se vuelve, pues, deseable
cuando irrumpen los genios por instinto;
y aunque ellos gesticulen es el sino
que al final la obra llegue a consumarse.

Quisiera así en sonetos bien labrados,
bien escandidos en audaz soberbia,
rimar lo que es mejor del sentimiento;

Mas no puedo quedarme así aliviado,
tallo siempre de un bloque de madera,
pero ahora debo unir con pegamento.

Johann Wolfgang von Goethe
Transpoetización en español:
Susy Rodríguez Moreno

Al reflejar una imagen, el espejo crea otra: Transpoetización de "Das Sonett" de J. W. von Goethe

Susy Rodríguez Moreno
Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Wer das Dichten will verstehen,
Muβ ins Land der Dichtung gehen;
Wer den Dichter will verstehen,
Muβ in Dichters Lande gehen.[1]
Goethe

Traducir a un clásico es siempre aleccionador: al tiempo que demanda reflexionar y tomar decisiones claras sobre la forma y el contenido de lo que el traductor va forjando, permite, que es lo más gozoso, apropiarse de manera particular de un legado que le pertenece al mundo. El presente comentario a la traducción de "Das Sonett" de Johann Wolfgang von Goethe tiene como propósito plantear las consideraciones en torno al ejercicio de trasladar un soneto del alemán al español.

El soneto es una forma de expresión poética que, desde sus primeros grandes logros en el *Dolce Stil Novo*, alcanza un esplendor que se renueva y permanece en la tradición literaria de las lenguas romances en las que, por la morfología y la sintaxis propia de esos idiomas, halla un continente natural.[2]

Así, cuando se trata de traducir poesía en una versión rimada y medida como es el caso, hay dificultades importantes relacionadas con

[1] "Quien quiere entender la poesía, / Tiene que ir al lugar del poema. / Quien quiere entender al poeta, / tiene que ir a su mundo interior". (En adelante, salvo cita en contrario, las traducciones son mías).

[2] El soneto también es adoptado como forma privilegiada en la lírica inglesa isabelina, cuyos versos siguen patrones acentuales de inspiración latina, más que silábicos.

la métrica alemana y sus diferencias con el verso en español: aquella se basa, primordialmente, en el número de acentos, mientras ésta en el número de sílabas. Es pertinente referir, en este sentido, cómo se incorporó el soneto a la tradición poética del mundo germánico: su recepción llega con un poco de retraso al ámbito alemán en comparación con las otras tradiciones europeas y tiene su propio desarrollo y aceptación: Petrarca, Dante, la "Pléyade" fueron los referentes de origen; Shakespeare se sumó de manera importante a dicha constelación para los poetas alemanes del siglo XVIII quienes le dieron el carácter y la garantía de permanencia en lengua alemana a esta forma poética.

Para comprender "Das Sonett", he intentado seguir el pensamiento goethiano respecto a la producción de sonetos en alemán: si bien no es un tema que se halle abundantemente en su obra, es posible decir que la valoración del soneto por parte del poeta de Weimar fue cambiando a lo largo de su vida, en la que exploró casi todas las formas poéticas y donde la herencia petrarquista está presente pero se manifiesta en sonetos sólo hasta la madurez: además de tres sonetos[3] sueltos, Goethe compuso otros diecisiete que publicó casi a los sesenta años de edad, en 1807, en una serie de poemas conocida como *Ciclo de Minna-Herzlieb* bajo el título *Sonette*.

Finalmente, sobre los muchos temas relacionados con el arte de traducir, he querido plantear las consideraciones en torno a la valoración sobre el proceso de traducir poesía: formalmente, quien traduce un soneto como otro soneto, hace posible la recreación de ese soneto y al mismo tiempo lo convierte en otro soneto en otra lengua. Con ello, se habrá contribuido a aumentar el caudal de lo que Goethe concebía como la gran *Weltliteratur*,[4] pero esta contribución puede y debe valorarse en sí misma, sobre la base de su fuente y lengua original, pero como el resultado poético propio del idioma en que se ha vertido y en cuya literatura podrá ser simiente fértil y raíz fecunda de nuevos cultivos.

[3] *B. und K.* [dedicado a los hermanos Schlegel], "Das Sonett", *Natur und Kunst.*
[4] Literatura universal.

La métrica alemana ha cabalgado entre dos grandes tradiciones: la germana y la latina. En la primera, está la forma germánica del *Knittelvers*, de rima fácil, que tiene su origen en el siglo XV.[5] Bundorf explica que el *Knittelvers* fue el verso más difundido en los siglos XV y XVI y una evolución del verso medieval (*Liedvers*: verso para canción). Von Otfried utilizó el "verso de cuatro acentos con rima pareada". El *Knittelvers* no es necesariamente el verso para la lírica; fue empleado principalmente en la poesía épica, satírica, didáctica y dramática por ejemplo, piezas de carnaval, fábulas (Bundorf 1995: 82). Existen dos tipos: *freien Knittelvers* (el *Knittelvers* libre), cuyos rasgos esenciales son cuatro acentos en el verso sin tener necesariamente una combinación específica o una distancia constante entre uno y otro; el número de sílabas no es fijo, varía entre siete y once o incluso entre cuatro y dieciséis; y la rima puede agruparse en pareados.[6] El otro tipo es el *strengen Knittelvers* (el *Knittelvers* estricto, riguroso), cuyo rasgo es que también tiene cuatro acentos como el libre, pero los versos son de ocho o nueve sílabas, lo que hace que estén alternadas las sílabas tónicas y átonas, los versos siguen siendo pareados.[7]

Por otro lado, la tradición métrica alemana que se desarrolla del latín sigue el esquema de "pies", cuya consistencia atiende a la combinación regular de *Hebungsilben* (sílabas tónicas) y *Sekungsilben* (sílabas átonas).[8]

[5] El diccionario Langenscheidt (http://es.langenscheidt.com/aleman-espanol/knittelvers) traduce *Knittelvers* como "verso ramplón" o "copla de ciego" pero esta descripción no suele usarse en la literatura especializada; es un tipo de verso tan característico de la tradición literaria germánica que casi siempre aparece referido en alemán.

[6] El ejemplo moderno más famoso es el inicio del *Fausto*, obra en la cual el poeta de Weimar experimenta con el repertorio de la métrica alemana.

[7] Esta versificación fue muy utilizada en los siglos XV y XVI, y quien mejor la desarrolló fue Hans Sachs (1494-1576).

[8] "Los conceptos de *Hebung* y *Senkung* en los que se basa la métrica alemana son una traducción de los términos griegos *arsis* y *thesis* (en latin, *sublevatio* y *positio*). En su origen, estos conceptos se referían a los movimientos del pie al bailar: *arsis* o *Hebung* correspondía al movimiento de levantar el pie y *thesis* o *Senkung* al movimiento de bajarlo dejándolo descansar en el suelo, por lo

Las palabras monosilábicas pueden ser átonas o tónicas de acuerdo con la necesidad del verso. Como la base de la métrica latina es de vocales largas y breves,[9] fue imposible conservar de manera idéntica este modelo en la lengua alemana. Esto significa que a pesar de los intentos que hicieron muchos poetas alemanes por imitar cabalmente el modelo latino, la analogía no podía corresponderse porque en latín, entre otras razones, la duración de las vocales puede ser por su naturaleza o por su posición, y esa imitación daría más significado a la duración de las sílabas en detrimento del acento de la palabra. Por ello, en la poesía alemana la construcción de los versos que se orientó al modelo clásico se basó en la combinación de sílabas átonas y tónicas.

El soneto en la literatura alemana del barroco

En 1575 aparece el ciclo de siete sonetos de Johann Fischart: *Etlich Sonnet*.[10] Este ciclo es considerado por la crítica como el primero, propia-

---

que, en un principio, en la teoría métrica, ambos pares de términos correspondieron a las sílabas débiles y a las fuertes respectivamente. No obstante, con el paso del tiempo, estos conceptos han venido a significar exactamente lo contrario: *Hebung* es hoy día la sílaba fuerte y *Senkung* la débil. Para toda la lírica germana en general puede decirse que lo relevante es solamente el número de sílabas fuertes: de ahí la irregularidad que posibilitan los metros alemanes" (Torrent, 2006: 40).

[9] La medida latina se basa en la duración de las sílabas (largas y breves) que se distinguen mediante la cantidad de "unidades temporales rítmicas" llamadas *moras* que se les asignan: a la duración de la emisión de vocales breves corresponde una mora; a las largas, dos. Los rasgos básicos de los pies latinos se resumen en el siguiente cuadro (Binder 1987: 31):

Suma de Moras	*Orden de vocales largas y breves*	*Nombre del pie*	*Descripción del pie*
3	1 : 2	Yambo	u —
3	2 : 1	Troqueo	— u
4	2: 1 : 1	Dáctilo	— u u
4	1 : 1 : 2	Anapesto	u u —
4	2 : 2	Espondeo	— —
4	1 : 2 : 1	Antibaquio	u — u
5	2 : 1 : 2	Crético	— u —

[10] Según Aurnhammer, esta obra se vincula directamente con la literatura de resistencia (*Pamphletliteratur*) de los calvinistas franceses o hugonotes, en el contexto de las guerras de religión:

mente, en lengua alemana.[11] Esta serie es piedra fundamental en la historia literaria alemana, pues introduce el soneto en alto alemán o alto alemán moderno temprano (*Frühneuhochdeutsch*). Los siete sonetos muestran un trabajo muy consciente de la forma. Los versos mezclan el *Knittelvers* y el verso francés, tienen entre ocho y nueve sílabas, cuatro sílabas tónicas, terminaciones femeninas alternadas con masculinas, rima abrazada en los cuartetos y, en los tercetos, *Schweifreim*.[12]

Antes y después del cambio del siglo, aparecen muchas traducciones de novelas pastoriles del francés que incluían sonetos. Pero es con la literatura de la Reforma que se fijan los rasgos definitivos del soneto alemán. La gran influencia de Pierre Ronsard (1524-1585) y la "Pléyade" es innegable. El verso alejandrino[13] tuvo más influencia en esta época que el endecasílabo italiano y fue definido por Martin Opitz (1597-1639) como el verso de la poesía alemana barroca. Es el verso para las grandes obras, tanto para la épica como para la tragedia, pero también para la lírica y las obras pedagógicas. En el siglo XVII los poetas alemanes distinguían un alejandrino heroico de uno elegíaco por la rima: para aquél, con una rima pareada y para éste, alternada, y en ambos casos alternando la rima masculina con la femenina.

Fischart colaboró con ellos como prologuista, traductor y editor e incluyó la serie de sonetos como un anexo de una traducción anónima al alemán —junto con la versión en latín y en inglés— de los *Discours merveilleux de la vie, actions et deportements de la royne Catharine de Mediceis*, en donde los protestantes franceses acusan a Catalina de Médici de ser responsable de la matanza de la Noche de San Bartolomé —del 23 al 24 de agosto de 1572, en París—. En el texto, Catalina es presentada como encarnación del mal. Asimismo, como antecedente literario, Aurnhammer ve en los sonetos de Fischart una versificación que tiene ya una perspectiva alemana y que bien puede considerarse más un modelo que una imitación de la del panfleto francés.

[11] Se ha registrado la existencia de un soneto, publicado en 1554, veinte años antes, traducción del ausburgués Christof Wirsung (1500-1571) de un soneto del italiano antipapista Bernardino Ochino.

[12] *Schweifreim* representa "la rima de cola" o "suelta": ccd eed.

[13] Que corresponde a seis pies yámbicos con cesura después del tercero (Meid, 2006: 63). Su nombre proviene del verso que por primera vez se empleó en el poema épico francés *Roman d'Alexandre*, siglo XII.

En los sonetos la rima de los cuartetos es abrazada, y en los tercetos variada (ccd ede o ccd eed). El soneto en este periodo estuvo constituido básicamente por versos alejandrinos y se recomendaba, para aligerar o variar el tono, utilizar el encabalgamiento, ya que este efecto distinguía a dichos versos de los de las canciones.[14]

El poeta Martin Opitz, fundador de la escuela silesiana de poetas y el más importante teórico del barroco, es quien fijó la influencia latina en la métrica de la lírica alemana con su *Libro de la poesía alemana* (1624). Ahí se exponen, por primera vez en lengua alemana, las reglas y explicaciones sobre poética. Opitz define al soneto en estos términos:

> Cada soneto tiene catorce versos / y terminan el primero / cuarto, / quinto y octavo con una misma rima; el segundo / tercero / sexto y séptimo también con una rima. Es lo mismo / si los primeros cuatro tienen terminación femenina / y los otros cuatro masculina, o al revés. Los últimos seis versos puede elaborarlos como le plazca; pero lo más usual / es que el noveno y décimo rimen / el décimo primero y el décimo cuarto también rimen / y el décimo segundo y décimo tercero, lo mismo.[15]

[14] "So ist auch nicht von nöhten / das der periodus oder sentenz allzeit mit dem verse oder der strophe sich ende: ja es stehet zierlich / wann er zum wenigsten biβ zue des andern / dritten / vierdten verses / auch des ersten in der folgenden strophe caesúr behalten wird" (Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 54). "Tampoco es tan necesario todo el tiempo terminar el periodo o la oración con el verso o la estrofa, pues se mantiene incluso fino, grácil, cuando al menos hasta el siguiente tercero o cuarto verso, o también del primero se mantiene hasta la cesura de la siguiente estrofa".

[15] "Ein jeglich Sonnet aber hat viertzehen verse / und gehen der erste / vierdte / fünffte und achte auff eine endung des reimens auβ; der andere / dritte / sechste und siebende auch auff eine. Es gilt aber gleiche / ob die ersten vier genandten weibliche termination haben / und die andern viere männliche: oder hergegen. Die letzten sechs verse aber mögen sich zwar schrecken wie sie wollen; doch ist am bräuchlichsten / das der neunde und zehende einen reim machen / der eilffte und viertzehende auch auch einen / und der zwölffte und dreyzehende wieder eine." (Buch von der Deutschen Poeterey, S. 56).

Con él, quedó asentada por escrito, la técnica para la elaboración de la poesía alemana en general y del soneto en particular y fue el preceptista que más influyó en su época.[16]

El más reconocido poeta barroco que le da bases y una gran presencia al soneto es Andreas Gryphius (1616-1664).[17] El trasfondo de la mayoría de sus sonetos es la Guerra de los Treinta Años, suceso que determinó el carácter de la época, la visión del mundo y por tanto perfiló temáticamente la producción artística. Los rasgos esenciales en la obra de Gryphius son la desolación ante los horrores de la guerra, la fragilidad de la vida, la visión apocalíptica, lo efímero. Los poetas barrocos más que crear nuevas formas, buscaban perfeccionar la técnica de la forma, y en efecto Gryphius desarrolla con gran maestría el soneto en los términos fijados por Opitz: el alejandrino con rima abrazada en los dos cuartetos y con *Schweifreim* en los dos tercetos. Uno de los más famosos poemas en su época (y hasta la fecha) es "*Trawrklage des verwüsteten Deutschlandes*"[18] que más tarde se llamará *Tränen des Vaterlandes*.

Tränen des Vaterlandes[19]
Wir sind doch nunmehr gantz / ja mehr denn gantz verheeret!
Der frechen Völcker Schaar / die rasende Posaun,
Das vom Blutt fette Schwerdt / die donnernde Carthaun /
Hat aller Schweiß / und Fleiß / und Vorrath auffgezehret.

Die Türme stehn in Glutt / die Kirch ist umgekehret.
Das Rathauß ligt im Grauß / die Starcken sind zerhaun /

[16] Magnus Daniel Omeis (1646-1708) escribió *Gründliche Anleitung zur Deutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst*. En 1704 aparece, en Nürenberg, esta "Introducción básica a la rima meticulosa y al arte de la poesía alemanas" tuvo pocos adeptos (Meid 2008: 65).

[17] Gryphius es la adaptación latina de Greif. "der größte Sonettist deutscher Sprache im 17. Jahrhundert, Andreas Gryphius". (Fechner, 1969: 25) (Andreas Gryphius, el más grande sonetista del siglo XVII en lengua alemana).

[18] Lamento de la devastada Alemania.

[19] Apareció en su primera antología de poemas (*Sonnete* 1637), el poema es de 1636.

Die Jungfern sind geschänd’t / und wo wir hin nur schaun
Ist Feuer / Pest / und Tod / der Hertz und Geist durchfähret.

Hir durch die Schantz und Stadt / rinnt allzeit frisches Blutt.
Dreymal sind schon sechs Jahr / als unser Ströme Flutt /
Von Leichen fast verstopfft / sich langsam fort gedrungen.

Doch schweig ich noch von dem / was ärger als der Tod /
Was grimmer denn die Pest / und Glut und Hungersnoth
Daβ auch der Seelen Schatz / so vilen abgezwungen.[20]

La influencia del petrarquismo y la bucólica pastoril llega a Alemania (tarde en relación con las otras tradiciones literarias europeas) con poetas seguidores de Opitz como Paul Fleming (1609-1640). Con él, según los críticos, alcanza la poesía alemana por primera vez un lugar destacado en la lírica del siglo XVII, si bien tópicos del petrarquismo ya habían sido introducidos por el mismo Opitz y por Georg Rodolf Weckherlin (1584-1653), sucesor de Opitz, cuya fuerte influencia dio lugar a un de-

[20] Lágrimas de la Patria.
¡Estamos por entero, y aún más que aniquilados!
Las huestes arrogantes, el clarín rabioso,
el cañón tonante, de sangre el sable untuoso,
acopio, afán, sudor han de todos agotado.
Nuestras torres en llamas, volteada la iglesia.
El Cabildo en ruinas, los héroes están batidos,
mancilladas las vírgenes, y alcanza el sentido
sólo el fuego y la peste, donde la muerte arrecia.
Por foso y cïudad siempre sangre fresca fluye.
Tres veces ya seis años el agua ha que huye
en los torrentes, lenta, de cadáveres ahíta.
Y callo que la muerte aquello aún más feroz,
que la peste y la hambruna y las llamas más atroz:
que ha tantos el tesoro del alma se les quita.
(Traducción: Héctor A. Picoli, disponible en: <http://www.bibliele.com/?Deutsche_Lyrik_u._a._Barroco_%281600-1700%29:Andreas_Gryphius>.).

sarrollo propio que determinó el carácter de su poesía amorosa: *Teutschen Poemata* que trata sobre el premio y la hermosura de los amantes. Sin embargo, a pesar de la fuerte influencia de Petrarca, los sonetos como epigramas que escribe están en alejandrinos.

El soneto en la literatura alemana del siglo XVIII

En 1687, Christian Thomasius (1655-1728) impartía sus clases en la Universidad de Leipzig en alemán, ya no en latín: era el inicio de la ilustración alemana. Poco después desaparecerán los mecenazgos y, con ello, los artistas asociados y al servicio de la aristocracia. Termina así una manera de hacer literatura. El centro se traslada desde los temas de interés cortesano hacia otros muy distintos: la razón como recurso privilegiado del conocimiento, la razón al servicio de la humanidad. Este cambio permea todos los géneros literarios.

Johann Christoph Gottsched (1700-1766), como Opitz, escribe su propia preceptiva: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutsche*[21] (1730), la primera del siglo XVIII en establecer teórica y prácticamente esta nueva orientación en la literatura. En este ensayo descalifica la tradición barroca por "ampulosa". Postula que las obras deben perseguir ideas ilustradas y amenas, al alcance de todos: "*Nutzen und Vergnügen*".[22] Toma como modelo el teatro francés y mucha de su producción consiste de las traducciones que hizo de Corneille (1606-1684), Molière (1622-1673) y Racine (1639-1699) a quienes consideraba seguidores cabales del modelo aristotélico.

El mayor crítico de Gottsched, sobre todo en lo que se refería a los preceptos del drama, fue Gottfried Ephrain Lessing (1729-1781). Aceptaba la necesidad de las reglas y reconocía la crítica de Gottsched, sin dejar de señalar que el exceso consistió en limitarse a los franceses y no considerar la tradición alemana. Según Roetzer, fue Lessing quien con-

[21] Ensayo de una poética alemana.

[22] "Provecho y placer" que se tomaba del latín (de Horacio): "*prodesse et delectare*".

solidó el entusiasmo de los alemanes por Shakespeare: en su obra más representativa, *Nathan el sabio*, introduce de manera definitiva en la tradición poética alemana el *Blankvers* (verso blanco) que consiste de un pentámetro yámbico sin rima.

Thomas Borgstedt explica en su libro *Topik des Sonetts*[23] que, durante la ilustración alemana, el soneto no tuvo el papel significativo que había tenido inicialmente, debido a que ya se asociaba con la saliente tradición de imitar formas. Pero se hicieron intentos de explicar racionalmente su estructura, que se fue embonando en parte con los epigramas, pero sobre todo con el modelo del *Lied* (canción). A principio del siglo XIX hubo una doble interpretación de la forma: por un lado como el "objeto sonoro musical" y por el otro lado, el cuerpo de una forma articulada fija (Borgstedt, 2009: 17).

La antología de sonetos de Gottfried August Bürger (1747-1794) de 1789 muestra un origen petrarquista, y se convierte en un acontecimiento en la literatura alemana. Lo que impregna Bürger a sus sonetos —y a su poesía en general— es, por un lado, la forma fija tradicional para el tratamiento lírico de los problemas amorosos burgueses y, por el otro, el contenido lo hace con la nueva postura adquirida de la importancia popular.[24] Emplea el verso de moda de cinco pies trocaicos. Su trabajo y autoridad propició el retorno de la forma del soneto en los siguientes años, con lo que renovó de manera contundente el soneto en la literatura alemana.

August Wilhelm Schlegel (1767-1845), cuya poesía devino filosofía del arte, fue quien llevó el soneto a su máximo esplendor en el romanti-

[23] Tópicos del Soneto.

[24] Bürger postuló que su poética debería ser popular, ya que es el sello de perfección de la poesía. Estaba convencido de que la lírica debe tener una recepción amplia, leerse en voz alta para así ser realizada y percibida con todos los sentidos. Sus rasgos deberían de ser: "Claridad, precisión, redondez/completitud y consonancia de los pensamientos e imágenes, a partir de la naturaleza, la verdad y la autenticidad del sentimiento; lo más representativo y lo más adecuado, no de la palabra muerta, sino de lo vivo conservado en las expresiones orales; también a partir de la más absoluta y rigurosa corrección gramatical, naturalizada en una construcción de versos y rimas bien sonados y ligeros".

cismo temprano y lo convirtió en la forma poética emblemática de este movimiento. Schlegel tradujo los grandes sonetos de la tradición de las lenguas romances que dieron pauta al restablecimiento del empleo del pentámetro yámbico con rima femenina como aspecto cualitativo fundamental e imperativo: con ello se lograba la mayor correspondencia con los endecasílabos del modelo petrarquista. Habría también una nueva temática en el resurgimiento del soneto alemán:[25] en los dos cuartetos y los dos tercetos que lo componen, los poetas plantearían problemas de filosofía del arte, la pintura o, como en la obra de Ludwig Tieck (1773-1853), la música.

El soneto en Goethe

Al emerger el soneto como divisa del romanticismo se generó una singular crítica antirromántica a esta forma poética. Como al final del barroco, se plantearon controversias en torno a cuestiones estilísticas y temáticas a las que Goethe no fue ajeno. Luego de reaccionar con cierta dosis de ironía hacia el entusiasmo de los jóvenes románticos por su adhesión incondicional a la moda de componer sonetos sólo porque son sonetos, Goethe experimentó, por así decirlo, una conversión cuyo inicio podría identificarse con la publicación de Frommann (Jena 1806) en alemán del *Canzionere* de Petrarca. Goethe, amigo de la editorial y conocedor profundo del contenido y la forma de la obra del humanista de Arezzo, colaboró en el cuidado de la edición; la fuerza lírica, la extraordinaria belleza de la voz petrarquiana, su relectura y la reflexión sobre su forma, suscitaron en el sexagenario poeta de Weimar una escala de resonancias y correspondencias biográficas que cambiaron para siempre su valoración del soneto. En la serie de diecisiete sonetos conocida como *Ciclo Minna-Herzlieb* quedó manifiesta su revisión creativa de la gran tradición (Fechner).

[25] Friedrich Schlegel (1772-1829) logró emplear el soneto de tal manera en su *Alarcos*, que el conjunto de formas revela la unidad interna del argumento (Fechner, 1969: 28).

El soneto que sirve de tema a este comentario, "Das Sonett", fue escrito en 1800 y corresponde a la etapa en que Goethe vio la adopción del soneto por los románticos como una impostura. Al parecer, Goethe se vio influido por una conversación que sostuviera con A. W. Schlegel en Weimar y cuyo centro habría sido, en particular, la forma del soneto. Schlegel le había enviado su libro *Poemas*; de los noventa y dos que lo componían, sesenta y dos eran sonetos. Para Goethe, esto resultó ser una invitación para participar de la polémica en torno al arte del soneto resucitado (Goethe, Bd. 1; 644).

Está muy documentado el hecho de que "Das Sonett" fue escrito con intención irónica; amigable, pero burlona. En él se establece un diálogo. Inicialmente en primera persona del plural, en los dos cuartetos hablan los románticos que interpelan a Goethe para exigirle que rinda a la obligación sagrada de componer "en el canon del arte renovado" y se ciña a la forma que, por sí misma, tiene la fuerza suficiente para contener las muecas de los "genios del instinto". En la segunda parte, es decir, en los dos tercetos, la voz poética expresa, en primera persona del singular, como respuesta, la convicción de Goethe de que no basta el metro, la soberbia de escandir bien los versos para hacer un poema: es preciso el arte humilde del que talla una pieza de madera y sabe que la perfección final de su obra requiere, siempre, el resanar aquí y allá.[26]

[26] Ofrezco una versión libre y en prosa del soneto:
Te imponemos el deber sagrado de componer según el canon del arte renovado.
Sigue paso a paso sus preceptos y andarás, como nosotros, el camino.
Atenerse a las reglas evitará que los genios te seduzcan con sus guiños.
Así, al final, contra el hechizo de los hados, culminarás la obra.
Audaz, quisiera yo tallar de un tajo en sonetos lo mejor del sentimiento.
Rimarlos y escandirlos con audacia, envanecido, altivo.
Pero eso no basta para sentirme aliviado y satisfecho: tallo y pulo
de una pieza de madera mas, al cabo, deberé resanar con pegamento.

En 1807 aparece la primera impresión de "Das Sonett" en el *Morgenblatt*,[27] un año después de que publicara su ciclo de sonetos *Minna-Herzlieb*. Para ese entonces ya había cambiado su postura en torno a su valoración sobre la forma heredada de Petrarca: en carta a Zelter del 22 de junio de 1808 explica su abandono de lo expuesto en "Das Sonett", reconsidera sus juicios y manifiesta, incluso, una autocrítica:

> Si para usted es repugnante el soneto de [Johann Heinrich] Voss, estamos completamente de acuerdo en ese punto también. En Alemania tuvimos cada vez más casos en los que muy buenos talentos se perdieron en la pedantería. Y éste fue uno de ellos. Por pura prosodia, se alejó totalmente de la poesía.
>
> Y qué es eso de perseguir con odio y furia una forma rítmica, el soneto por ejemplo, siendo que es sólo un recipiente en el que cada quien pone lo que quiere. Qué ridículo es, mi soneto, en el que hablé en cierto sentido en perjuicio de los sonetos, siempre rumiando, haciendo de un aspecto estético una cosa parcial y yo también aproximándome como un tipo parcial sin reflexionar, que uno puede

[27] En una carta del 9 de abril de 1808, Goethe escribe a Cotta:
"[…] Daβ die Redacteure Ihres Morgenblattes, die doch sonst verständige Männer zu seyn scheinen, auch es in manchen Punkten ganz läβlich nehmen, in anderen, wie z. B. gegen das Sonett, eine so komische Aversion beweisen, ist mir unbegreiflich. Als wenn dem Genie und dem Talent nicht jede Form zu beleben freystünde. Ich habe ein halb Dutzend Sonette von verschiedenen Freunden, die mir sehr voll gefallen, in andere Blätter gegeben, da ich sehe, daβ auch in diesem Jahre jene wunderliche ausschlieβende Aversion bey Ihnen fortdauert [...] Werner ist nun von uns abgegangen. Eben von ihm rühren einige Sonette her, die man wohl unter das beste wird zählen müssen, was in deutscher Sprachen gedichtet worden [...]" (Fechner : 357).
[…] Me resulta inconcebible que los redactores de su *Morgenblatt*, que por lo demás parecen ser hombres prudentes e incluso toman a la ligera algunos temas, en otros casos, como por ejemplo el del soneto, demuestran semejante extraña aversión. Como si al genio y al talentoso no se les permitiera dar vida a todo tipo de forma. He dado a otros periódicos media docena de sonetos de distintos amigos, que me han gustado mucho, ya que observo que también este año continúa en ustedes esa extraña aversión excluyente […] Ahora [Zacharias] Werner nos ha dejado. Precisamente a él pertenecen algunos sonetos que habrá de contarse entre lo mejor que haya sido escrito en lengua alemana.

bromear y mofarse decentemente sobre una cosa, sin que por ello se desdeñe y deseche.

A los poemas en este estilo les deseo que tengan una mejor recepción en usted. Sólo le imploro no dejarlos en las manos de otro.[28]

Consideraciones sintácticas, retóricas y rítmicas

"Das Sonett": un metasoneto

La forma poética del soneto fue tema y objeto de reflexión lúdica expresados en forma de sonetos desde el siglo XVII en Alemania. Metasonetos ha habido recurrentemente en todas las literaturas modernas, quizá porque su canon ha sido el más exitoso en las tradiciones poéticas europeas (Baehr, 1997: 385) y porque presenta una dualidad maleable: por un lado, su estructura formal, clara y estricta que parece exigir el desarrollo de un solo asunto; por otro, la flexibilidad temática, la inagotable libertad para su desarrollo y carácter: desde lo místico hasta lo frívolo; de lo sublime a lo divertido. Esta característica dual de vez en vez, concita reflexiones sobre el objeto mismo que devienen en sonetos, metasonetos.

Hay indicios muy claros, como el pasaje citado en la sección anterior, de que Goethe escribió el soneto para reírse de lo que él consideraba una actitud acrítica y exagerada de los románticos ante la herencia petrar-

[28] "Wenn Ihnen das Vossische Sonett zuwider ist, so stimmen wir auch in diesem Puncte völlig überein. Wir haben schon in Deutschland mehrmals den Fall gehabt, daß sehr schöne Talente sich zuletzt in den Pedantismus verloren. Und diesem geht's nun auch so. Für lautere Prosodie ist ihm die Poesie ganz entschwunden.
Und was soll es nun gar heißen eine einzelne rhythmische Form, das Sonett z.B., mit Haß und Wuth zu verfolgen, da sie ja nur ein Gefäß ist, in das jeder von Gehalt hineinlegen kann was er vermag. Wie lächerlich ist's, mein Sonett, in dem ich einigermaßen zu Ungunsten der Sonette gesprochen, immer wiederkäuen, aus einer ästhetischen Sache eine Parteysache zu machen und mich auch als Parteygesellen heranzuziehen, ohne zu bedenken, daß man recht gut über eine Sache spaßen und spotten kann, ohne sie deswegen zu verachten und zu verwerfen.
Den beykommenden Gedichten dieser Art wünsche ich bey Ihnen eine desto bessere Aufnahme. Nur bitte ich inständig sie nicht aus Händen zu geben". (Fechner 1969: 357).

quista. Pero más allá de esa intención, también plantea al menos otros dos temas de interés literario por sí mismos: a saber, el problema de la *techné* y la inspiración y el de la tensión entre tradición y cambio en el arte. Para Goethe, el equilibrio fue un pilar fundamental, no sólo en su producción intelectual y artística sino como principio de vida. Por eso, en toda su obra y, en particular, en este soneto, es posible identificar un patrón dinámico binario en todos los niveles. A cada rasgo le corresponde otro, semejante pero no idéntico, identificable en su origen pero transformado: como cuando el espejo, al reflejar una imagen, crea otra.

Las voces del soneto

"Das Sonett" fue el soneto con el cual Goethe tuvo la intención original de iniciar un diálogo con los románticos de Jena y el mismo poeta de Weimar lo manifiesta así en su correspondencia.[29]

En el primer cuarteto hay un *wir* (nosotros) y un *du* (tú) la voz poética se dirige a un interlocutor, en una situación de *tête à tête*. El *wir* se identifica con los románticos de Jena, mientras que el interpelado es Goethe. La primera persona del plural se erige como portadora de los preceptos que le impone a su interlocutor, al que se dirige con *du* y no con *Sie* (Usted) y lo que impone es la obligación divina. Se establece una jerarquía vertical clara: los designios divinos transmitidos por los guardianes de la tradición al aprendiz, debe trabajar en la tradición para renovarla, de esta manera se reaviva lo prescrito mediante reglas precisas.

En el segundo cuarteto *Geister* (genios, espíritus), es decir, una tercera persona en plural, irrumpe en la escena y *Das Werk* (la obra) es el resultado. En este cuarteto se aprecia una ambivalencia de quién nombra a los genios, quiénes son ellos: Los *Geister* son nombrados por la voz poética del primer cuarteto, el *wir*, cuya intención es mostrar cómo la tradición renovada a través de la *techné* somete a estos espíritus indomables

[29] Walther Mönch, *Das Sonet*. Heidelberg 1955; Heinrich Welti, *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*, Leipzig 1884; H. J. Schlütter, *Goethes Sonette*, 1969 (Goethe, 2005 Bd 1: 645).

para dar como fruto el arte. También podemos escuchar la voz irónica de Goethe refiriéndose a los genios como los románticos: "Ein ironischer Hinweis auf den Gegensatz zwischen dem ungebundenen Gebaren der romantischen Gesellschaft und der strengen Gebundenheit ihrer Poesie", (Goethe, Bd 1: 645). (Una referencia irónica a la contradicción entre la actitud desconectada de los románticos y la severa sujeción de su poesía). Al mismo tiempo que seguimos escuchando a la voz poética en primera persona de plural, escuchamos en esos mismos versos la voz de la segunda persona del singular del cuarteto anterior. Estas dos voces que se escuchan en esos versos llegan a la misma sentencia: a pesar de los genios, sean quienes sean, la obra, *ist geblieben*, se realizará de manera completa.

En ambos tercetos, la voz poética está en primera persona del singular: *ich*. Es la respuesta de Goethe. Si bien es una respuesta a "ellos", en tanto no hay una alusión clara a un *ihr*, desaparece el efecto *tète â tète* y el supuesto interlocutor se vuelve variable: la voz poética hablando consigo misma, con el *wir*, con los ausentes, con todos. El segundo cuarteto puede leerse como una transición o empalme o un desplazamiento de voz: sigue siendo primera persona pero va de la plural a la singular; una voz que se va refractando para convertirse en otra.

Si se representara a los involucrados en este diálogo con letras sería de la siguiente manera: A A B B. "A" serían los románticos de Jena y "B", Goethe. Sin embargo, se ha advertido que en el segundo cuarteto podría estar subrepticiamente la voz del poeta de Weimar, así que esa simetría estaría encimada con este otro esquema: A (AB) B B. El segundo cuarteto se puede interpretar como un guiño lúdico de los genios haciendo muecas y rompiendo una idea geométrica. Goethe tenía gran sentido del humor.

Otros aspectos lingüísticos del soneto

En el primer cuarteto hay dos oraciones principales. Además tres oraciones subordinadas: una relativa (marcada en negritas) y dos modales (subrayadas). La distribución es: principal, relativa, en los dos primeros

versos; principal, en medio de ésta una modal con el verbo implícito, y luego la subordinada modal en los dos últimos. El sujeto gramatical de la primera oración principal es una frase en infinitivo (marcada con cursivas); en la primera oración modal está omitido el verbo (können), y en la segunda está sólo el participio funcionando como adjetivo (vorgeschrieben):

Sich in erneutem Kunstgebrauch zu üben,
Ist heil'ge Pflicht, **die wir dir auferlegen**:
Du kannst dich auch, wie wir, bestimmt bewegen
Nach Tritt und Schritt, wie es dir vorgeschrieben.

En el segundo cuarteto, dos oraciones principales y dos subordinadas; su distribución: principal, subordinada condicional (marcada con cursivas), subordinada concesiva (marcada subrayada), principal. Es de señalarse también que las oraciones principales están en modo indicativo con un verbo auxiliar: läβt / ist. En la primera, sich lassen funciona como verbo modal, y en el último verso de ese cuarteto, el ist es el auxiliar para formar la oración pasiva perifrástica.

Denn eben die Beschränkung läβt sich lieben,
Wenn sich die Geister gar gewaltig regen;
Und wie sie sich denn auch gebärden mögen,
Das Werk zuletzt ist doch vollendet blieben.

Esta disposición da la sensación de equilibrio, pero no de monotonía, en tanto sigue un patrón geométrico binario que se combina: en el primer cuarteto es de AB/AB imitando el "paso a paso", mientras que en el segundo es una repetición en espejo: ÂƁƁÂ.

El primer terceto está constituido por una oración principal y una breve oración subordinada relativa (marcada en negritas), mientras que el segundo terceto, por tres oraciones principales:

So möcht‘ ich selbst in künstlichen Sonetten,
In sprachgewandter Maβe kühnem Stolzen,
Das Beste, **was Gefühl mir gäbe**, reimen;

Nur weiβ ich hier mich *nicht bequem zu betten*,
Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze,
Und müβte nun doch auch mitunter leimen.

En los dos tercetos, el juego simétrico se puede observar en el tipo de oración principal: tanto el verbo conjugado del verso 9 como del 14 son modales, ambos en modo subjuntivo: *möcht'* y *müβte*, cuyos verbos en infinitivo conforman la última rima (e): *reimen* / *leimen*. Los otros dos verbos están en modo indicativo y son verbos completos: *weiβ* / *schneide*. Aquí la simetría, nuevamente binaria, se da, ya que en los dos tercetos hay cuatro oraciones principales: dos con verbo modal en subjuntivo cuyos infinitivos riman, dos con verbos completos en modo indicativo. Además, en el primer terceto está la oración subordinada relativa en el verso 11 y en el 12 una oración infinitiva de objeto directo (marcada en cursivas). Podemos advertir el modelo que se repite sin que sea idéntico: ĈĎDC.

Tomando en cuenta la distribución de las oraciones a partir de si son principales o subordinadas, junto con la forma verbal y su modalidad queda una representación del soneto completo de la siguiente manera:

ABAB ÂƁƁÂ ĈĎDC

Respecto a la puntuación, ésta refuerza el carácter del que se habló al referir las voces en el soneto: en el primer cuarteto, los primeros dos versos están separados de los dos últimos por dos puntos. Éstos tienen el carácter de causa-efecto en tanto que la sentencia de la obligación divina conduce indefectiblemente a seguir los pasos prescritos con las reglas claras, precisas. Esta estrofa termina con un punto, pues las sentencias tienen carácter finito, contundente.

En el segundo cuarteto, el primer verso tiene al final coma, que indica su unión con la subordinada siguiente. Esta coma provoca una yuxtaposición, su proximidad con la siguiente sentencia, la que constituye el verso 7, no sólo es la inmediata posterior, sino también comparte el carácter de subordinada y contiene a los genios, a los genios haciendo muecas, burlándose. Así que la transición entre el verso 6 al 7 no lo está con una coma que sería una manera de ir enumerando y separando elementos de la misma jerarquía, sino también de su carácter de ir conteniendo a los espíritus que reaccionan con fuerza y se siente más larga la contención, una especie de contención de encabalgamiento del verso 6 al 7. La transición del verso 7 al verso 8 es con una coma que une con su sentencia principal, lapidaria, y cierra el primer periodo del soneto: "*Das Werk zuletzt ist doch vollendet blieben*", por supuesto termina con el contundente punto. Cada cuarteto termina con el punto como señal de dureza, como ley divina.

Cada verso de los dos tercetos, por su parte, termina con una coma a excepción del verso 11 que da pie a la transición con el segundo terceto mediante punto y coma. El carácter de este signo de puntuación hace que contraste esta manera de cerrar el primer terceto con su correspondiente primer cuarteto, pues éste provoca el corte tajante, cual mazo de juez, mientras que aquél, da el sentido de la continuación, que si bien tendrá un cambio en el contenido, sigue, no termina de hablar la voz poética, que si bien cambiará la actitud, no cambia la jerarquía. Sin embargo, tanto el hombre como la forma son finitas, la obligación, el imperativo categórico tiene su marca de finitud con el punto final.

Otra imagen simétrica en el soneto se puede apreciar si partimos del carácter de cada estrofa: en el primer cuarteto el carácter, el tema es el deber… divino (A), en el segundo, es la contención, los genios, la pasión (B); en el primer terceto es el deseo, insatisfecho, ya no de los genios sino del poeta, emparentado con la pasión, ergo con los genios (B'); y el segundo terceto, nuevamente se habla del deber, no del divino, sino del artista, que si bien se puede comparar y se hace de manera velada con el divino, no es tan categórico (A'): una imagen que se refleja en el espejo con matices A B B' A'.

La simetría en los distintos niveles se puede apreciar visualmente, equilibrio que muestra un balance cual estructura arquitectónica sin caer en fórmulas que sólo se repiten, ya que el modelo se establece, sin seguirlo inmutable.

La métrica del soneto

Todos los versos del soneto son pentámetros yámbicos excepto el primer pie del primer verso, que es troqueo (Sích in ernéutem Kúnstgebráuch zu ǘben / Das Wérk zulétzt ist dóch volléndet blíeben.). Este detalle se puede interpretar como otro guiño juguetón, burlesco del poeta, en la medida en que los *wir*, los románticos, empiezan con el primer pie troqueo, como si fuera con el pie izquierdo, para dictar la sentencia y revelar la obligación celestial. Además, este detalle es la excepción a la regla establecida en el soneto, excepción que muestra o puede reflejar la condición humana y no divina. Este rasgo de imperfección o de alteración refuerza la ironía con la que Goethe describe a los románticos: son creyentes de ser los portadores de la divinidad, sin ser perfectos.

La rima de los dos cuartetos es abrazada: abba abba, la de los tercetos: cde cde, muy en la tradición italiana, que podría aquí tener la intención de seguir un esquema "paso a paso". Las rimas son femeninas o sonoras, es decir, la rima termina en sílaba átona y es bisílaba. Suele considerarse que esta rima sonora tiene más suavidad que la llamada masculina o sorda.

Goethe conocía muy bien la tradición del soneto y esta simetría es uno de los rasgos que más le importan, por esto se puede interpretar que parte del diálogo y burla que quiso manifestar inicialmente (como ya se mencionó) consistió en crear una simetría con carácter lúdico tan destacada como la sonoridad: su musicalidad y la simetría fueron los ejes. Quizá este diálogo irónico pretendía advertir de los excesos que ya notaba Goethe en los Sonetos de Schlegel:

> La matematización del soneto por parte de Schlegel lleva a cabo ahora un desplazamiento sobre esa base [el modelo petrarquista]. La es-

tructura del soneto ya no estaría más bajo el fundamento principal de lo musical, sino de lo geométrico y teutónico. Esta transformación de la metaforización ha tenido vastas consecuencias. Si una fundamentación musical implica pues un pensamiento en categorías de reiteración y variación, entonces el modelo geométrico está vinculado con el medio gráfico-visual y toma circunstancias plásticas como modelo.

La comparación de Schlegel del soneto con un templo griego hace evidente la dependencia de la estética clasicista de la época. A ésta, le corresponden la imposición de la simétrica y estructurada sonetografía y la interpretación de la forma como una estructura errática. El soneto romántico tuvo la tendencia a la totalización en muchos niveles.[30]

Consideraciones sobre la traducción

So treu wie möglich,
so frei wie nötig.[31]

¿Cuándo una traducción es "fiel"?, ¿cuándo "mecánica"?, ¿cuándo "adecuada"? Estos problemas sobre la valoración de una traducción no son nuevos ni están resueltos: los criterios, parámetros y aspectos involucran la idea misma de lo que es una traducción: sus alcances, sus propósitos y métodos que siempre están vinculados con la época en que se realiza.

[30] "Schlegels Mathematisierung des Sonetts vollzieht auf dieser Grundlage nun eine weitere Verschiebung. Die Sonettstruktur wird nicht mehr primär musikalisch, sondern sie wird geometrisch und tektonisch begründet. Diese Veränderung der Metaphorik ist folgenreich. Impliziert nämlich eine musikalische Begründung ein Denken in Kategorien der Wiederholung und der Variation, so bezieht sich das geometrische Modell auf das graphisch-visulle Medium und nimmt sich plastische Gegebenheiten zum Vorbild.
Schlegels Vergleich des Sonetts mit einem griegischen Tempel macht die Abhängigkeit von der klassizistischen Ästhetik der Zeit deutlich. Ihr entspricht die Durchsetzung der symmetrisch-gegliederten Sonettgraphie und die Auffassung der Form als erratische Struktur. Das romantische Sonett folgt auf mehreren Ebenen einer Tendenz der Totalisierung." (Borgstedt, 2009: 469).
[31] Tan fiel como se pueda, / tan libre como haga falta.

Considero, por ejemplo, cómo ha sido recibida la primera traducción (ya referida en este texto) de un soneto en lengua alemana; en particular, la controversia sobre si la traducción de Christof Wirsung de un soneto del italiano de Bernardino Ochino es la que dio lugar al primer soneto en alemán o si éste ha de buscarse en los *Etlich Sonnet* de Fischart, como opina Achim Aurnhammer porque halla en ellos la primera creación poética autónoma de sonetos en lengua alemana;[32] el mismo autor también apunta, refiriéndose a Wirsung, que la traslación medida y rimada de un soneto del italiano al alemán, no es suficiente para considerar la introducción de tal forma en la literatura germánica. En opinión de Fechner, Wirsung hizo una traducción "mecánica" pues, no atiende propiamente a la forma del soneto: su versión no adapta el endecasílabo italiano a la métrica alemana, no hay un esfuerzo por comprender cómo habría de trasvasarse la musicalidad del original a las necesidades fonéticas de la lengua receptora y da como resultado sólo *Knittelvers* con rima masculina.[33]

El problema consiste en que *Zů dem Bastardischen Christenthumb* de Christof Wirsung es una traducción de un original italiano que se traslada a versos de tradición alemana, no italiana y, con ello, se separa poéticamente del original en lo más fundamental. Éste parece ser su pecado de origen y, por impuro, por impío, casi nunca se le cita como el primer soneto en lengua alemana. Sin embargo, casi como un ejemplo de lo ilegítimo, se incluye en las antologías y tratados del tema en alemán.

[32] "Fischarts Etlich Sonnet gelten nicht nur als erster deutscher Sonett-Zyklus, sondern auch als erste selbständige Sonettdichtung in deutscher Sprache" (Aurnhammer, 2000: 145).

[33] "Wirsung veröffentlichte 1556 eine Teilübersetzung von Ochinos Buch, die das Sonett enthält. Eine 1559 erschienene vollständige Übersetzung durch Wisung zeigt die Varianten: [...] Da Wirsung den Gattungsuntertittel ausläβt, übersetzt er die Form wohl mechanisch, ohne den Sonettcharakter zu erkennen. Die Endecasilabi werden in traditionelle deutschen Vierheber wiedergegeben, der Reim durchgängig männlich angewendet." (Fechner, 1969:385 S.).

Wirsung publicó en 1556 la traducción de una parte del libro de Ochino, que contenía el soneto. Una traducción completa apareció en 1559 en la que Wirsung hace algunos cambios: [...] Dado que Wirsung omite el subtítulo del género, estaría traduciendo la forma de manera mecánica, sin reconocer el carácter del soneto. Los endecasílabos se reproducen en la tradición alemana de los versos de cuatro acentos [Knittelvers], se emplea en general la rima masculina.

Lo anterior parece fortalecer la opinión de que las traducciones no producen textos independientes, en tanto siempre dependerán del original y tendrán cierto grado de impureza y es curioso que, en el ámbito de la lengua alemana, lo que se registra como el texto más antiguo con las características de una forma poética nueva, se reconozca como sólo una traducción, hasta ahí, y no como un soneto de pleno derecho.

Al contrario de esa tendencia, se da otra que considera las traducciones, en particular las de poesía, como actos de *reescritura* o *recreación poética* o bien, de *transpoetización* o *trasplante poético*[34] y que dan realce a la autonomía del texto, su posibilidad de proporcionar una experiencia estética al lector, consciente de que no hay manera de medir con precisión si dicha experiencia es menor, falsa o inexacta con respecto a la que el texto original motivaría. Más bien el traducir nace de la necesidad de compartir con rigor la experiencia estética de la poesía, y quien traduce poesía comparte su lectura, su análisis, su experiencia estética, misma que encierra también visión de mundo y la recepción de dicha tradición.

Durante milenios, posiblemente desde que se vertieron de una a otra lengua, la *transpoetización* ha permitido lo que el genio de Weimar acuñó como la indispensable *Weltliteratur*: darse cuenta de aspectos compartidos y de matices que singularizan realidades y por lo tanto se debe aportar con las traducciones a ese gran caudal de experiencias que la literatura posee:

> Sin embargo, es verdad que los alemanes, cuando no somos capaces de ver un poco más allá del estrecho círculo de nuestro entorno, caemos demasiado fácilmente en esa pedante pretensión [haber escrito un buen poema]. Por eso me gusta echar un vistazo a lo que hacen las

[34] "Sobre todo en relación con obras con un elevado grado de ajustamiento entre contenido y forma parece que deberíamos aceptar, a primera vista, que una traducción es imposible, de modo que el término de *traducción poética* puede que tenga resonancias paradójicas. De hecho, solamente podemos crear una nueva versión. Es por eso que algunos autores y traductores hablan de *recreación poética* o de *reescritura*. En alemán, se usa a menudo el término *Umdichtung*, que en castellano también podríamos traducir por *transpoetización* o *trasplante poético*" (Torrent, 2006: 28).

naciones extranjeras y recomiendo a cualquiera que haga lo mismo. Hoy en día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal y cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento. No obstante, ni siquiera valorando de este modo lo que es extraño a nosotros deberemos apegarnos a ningún aspecto particular ni pretender verlo como un modelo. No hemos de pensar que lo adecuado es lo chino, o lo serbio, o Calderón, o los Nibelungos, [...][35] (Eckermann, 2005: 267).

Goethe, gran lector de originales en varias lenguas y todavía más de numerosas traducciones, abogaba por una circulación "global" de la literatura.[36] En relación al quehacer de llevar una experiencia estética de una lengua a otra, caracterizaba tres tipos de traducción: el primero consiste en dar a conocer, con toda su extrañeza y fuerza, el texto original; en el caso de la poesía, esto se lograba traduciendo en una prosa pues, así, irrumpe en la cotidianidad lo ajeno, lo extraño.[37] El segundo tipo, al que Goethe llama "traducción paródica" consiste en un proceso de asimilación de la obra por parte de quien traduce; en este caso la traducción es un texto que no resulta ni extraño ni ajeno, y se asimila

[35] "Aber freilich, wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderon, oder die Nibelungen;[...]" (Eckermann, 1981).

[36] He read widely in several languages and more widely still in translation, and he was fascinated with the international circulation of literature (Eckermann, 2009: 17).

[37] Sugiere que los Nibelungos debió haber sido traducido de esta manera para poder tener un mejor efecto en su recepción: lo extraño, serio, lúgubre, ceniciento del sentido caballeresco nos hubiera llegado con su completa fuerza: "Hätte man die Nibelungen gleich in tüchtige Prosa gesetzt und sie zu einem Volksbuche gestempelt, so wäre viel gewonnen worden, und der seltsame, ernste, düstere, grauerliche Rittersinn hätte uns mit seiner vollkommenen Kraft angesprochen." (Goethe, 2005 Bd 2: 255).

muy bien a los referentes de la cultura a la que llega.[38] El tercer tipo consiste en acercar el texto con la extrañeza necesaria para provocar, en la lengua a la que llega, una expansión en sus posibilidades expresivas; esto es, que la lengua a la que se traduzca resulte enriquecida retórica, rítmica, métricamente.

Para Goethe es este último tipo de traducción al que se debe de aspirar ya que en él se conjuntan tanto el primero como el segundo tipo. Con esta aspiración se asume que cada texto, el que se traduce y la traducción tienen su propio carácter de singularidad. Una traducción que aspire a identificarse con el original se acerca a la versión interlineal y hace que emerja completamente el sentido del original y con esto se conduce al lector al texto base, cerrando así por completo el círculo en el que se mueven los acercamientos de lo ajeno y lo propio, de lo conocido y desconocido.[39]

Todo ejercicio de *transpoetización* es una actividad que está en una banda de Móebius: circula entre decisiones y limitaciones interminables. Sin embargo, al final de cuentas, la experiencia de crear es una traslación de un código a otro sistema de signos —visuales, auditivos, de la psique— a otro sistema de signos pictóricos, musicales, literarios, artísticos.

[38] Como ejemplo de este tipo de traductores menciona a Delilles y a Wieland: "Eine zweite Epoche folgt hierauf, wo man sich in die Zustände des Auslandes zwar zu versetzen, aber eigentlich nur fremden Sinn sich anzueignen und mit eignem Sinne wieder darzustellen bemüht ist. [...] Beispiele zu Hunderten lassen sich in Delilles Übertragungen finden. [...] / Wielands Übersetzungen gehören zu dieser Art und Weise" (Goethe, 2005 Bd 2: 255).

[39] Para esta tercera forma de traducir, Goethe cita a Voss como un invaluable traductor de Ariosto, Tasso, Shakespeare y Calderón: "Der nie genug zu schätzende Voβ konnte das Publikum zuerst nicht befriedigen, bis man sich nach und nach in die neue Art hineinhörte, hineinbequemte. Wer nun aber jetzt übersieht, was geschehen ist, welche Versatilität unter die Deutschen gekommen, welche rethorische, rytmische, metrische Vorteile dem geistreich-talentvollen Jügling zur Hand sind, wie nun Ariost und Tasso, Shakespeare und Calderon als eingedeutschte Fremde uns doppelt und dreifach vorgeführt werden, der darf hoffen, daβ die Literargeschichte unbewunden aussprechen werde, wer diesen Weg unter mancherlei Hindernissen zuerst einschlug" (Goethe, 2005 Bd 2: 256).

En otras palabras, todo creador traduce siempre su propia experiencia. Como lo expresó Goethe: "crear es un proceso complicado: experimenta una historia que sólo llega a su realidad plena, cuando, con placer, se traduce a lenguaje".[40] (Safranski, 2013: 54). Así que el *trasplante poético* riguroso y serio es un acto de creación y da como resultado una imagen reflejada en un espejo donde, para bien y quizá sin quererlo, se crea otra.

[40] Goethe en el intercambio epistolar con Behrisch (7 de noviembre de 1767).

Bibliografía consultada

ALONSO, Amado. *Materia y forma.* Madrid: Gredos, 1986 (Biblioteca Románica Hispánica, II Ensayos, 17).

AURNHAMMER, Achim. "Johann Fischarts Spottsonette". En: *Simpliciana: Schrifften der Grimmelshausen-Geselschaft*, 22. Pp. 145-165 (PDF consultado el 7 de enero de 2017. Disponible en: <file:///C:/Users/Kamepe/Downloads/Aurnhammer_Johann_Fischarts_Spottsonette%20(1).pdf>.

BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española.* Trad. y adaptación K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica, III Manuales, 25).

BEUTIN, Wolfgang *et al*. *Deutsche Literaturgeschichte. Von Anfängen bis zur Gegenwart. 6. Verbesserte und erweiterte Auflage mit 524 Abbildungen.* Stuttgart- Weimar: Metzler, 2001.

BINDER, Alwin *et al. Einführung in Metrik und Retorik*. Frnkfurt am Main: Scriptor Verlag GmbH, 1987 (Monographien, Literaturwissenschaft 11).

BORGSTEDT, Thomas. *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009.

BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: Metzler, 1995 (Sammlung Metzler; Bd. 284).

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española.* España: Síntesis, 2000.

ECKERMANN, J. P. y J. W. von Goethe. "Conversations on World Literature (1827)" en: *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*. Damrosch, David *et al*. (eds.) England: Princeton University Press, 2009. pp. 17-25 (Translation / Transnation, editor, Emily Apter).

________. Gespräch mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1981. Disponible en: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-1912/79>. [Consulta: 20 de agosto, 2016].

________. *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Trad. y edición Rosa Sala Rose. Barcelona: Acantilado, 2005.

Fechner, Jörg-Ullrich (Hrsg.). *Das deutsche Sonett. Dichtungen – Gattungspoetik - Dokumente*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Werke. Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hg. von Erich Trunz. München: C. H. Beck, 2005.

________. "Traslations" (Trad. Sharon Sloan) en: *Theories of Traslatrion. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Rainer Schulte y John Biguenet (editors). Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Lázaro Carreter, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 2008.

Meid, Volker. *Barocklyrik*. 2a. edición (actualizada y ampliada). Stuttgart: Metzler, 2008.

Roetzer, Hans Gerd y Marisa Siguan. *Historia de la literatura alemana. 1. De los inicios hasta 1890: épocas, obras y autores*. Barcelona: Ariel, 1990.

Safranski, Rüdiger. *Goethe. La vida como obra de arte*. Trad. Raúl Gabás. México: Tusquets, 2013.

Torrent-Lenze, Aina. "Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética" en: *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, no. 22, 2006. (Literatura) disponible en: <file:///Dialnet-AspectosTeoricosYPracticosDeLaTraduccionPoetica-2602626%20(1).pdf>. [Consulta: 18 de septiembre, 2016].

Valencia Morales, Henoc. *Ritmo, métrica y rima. El verso en español.* México: Trillas, 2000.

Angoisse

Je ne viens pas ce soir vaincre ton corps, ô bête,
En qui vont les péchés d'un peuple, ni creuser
Dans tes cheveux impurs une triste tempête
Sous l'incurable ennui que verse mon baiser.

Je demande à ton lit ce lourd sommeil sans songes
Planants sous les rideaux inconnus du remords,
Et que tu peux goûter après tes noirs mensonges,
Toi que sur le néant en sais plus que les morts.

Car le vice rongeant ma native noblesse,
M'a comme toi marqué de sa stérilité,
Mais tandis que ton sein de pierre est habité

Par un cœur que la dent d'aucun crime ne blesse,
Je fuis, pâle : défait, hanté par mon linceul,
Ayant peur de mourir lorsque je couche seul.

Stéphane Mallarmé

Angustia

No vengo esta noche, bestia, a vencer tu cuerpo
en que habitan los pecados de un pueblo, ni a surcar
en tu melena impura una triste tormenta
bajo el hastío incurable que derrama mi beso.

Le ruego a tu lecho el pesado sueño sin sueños
que flota bajo un dosel sin arrepentimiento,
y del que puedes gozar después de tus mentiras,
tú, que de la nada sabes más que los muertos.

Pues el vicio corroe mi nativa nobleza;
de su esterilidad como a ti me ha marcado,
aunque, mientras tu seno de piedra es habitado

por un corazón que no hiere criminal arista,
yo huyo, pálido; deshecho, por mi sudario acosado,
con miedo a morir cuando me recuesto solo.

Stéphane Mallarmé
Trad. María Elena Isibasi

Entre la impotencia y la puta: "Al reencuentro del Mallarmé en transición"
Traducción comentada de "Angoisse"

María Elena Isibasi Pouchin
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Après trois mois d'impuissance, j'en suis enfin
débarrassé, et mon premier sonnet est consacré à
la décrire, c'est à dire à la maudire.
Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis (4 juin 1862),
Correspondance choisie.

Pour moi, me voici résolument à l'œuvre. (…)
Avec terreur, car j'invente une langue qui doit
nécessairement jaillir d'une poétique très
nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots :
Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.
Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis (30 octobre 1864),
Correspondance choisie.

A casi ciento veinte años de su desaparición terrenal, uno pensaría que los estudios sobre el padre de la poesía moderna son numerosos y sesudos. Para desgracia de todos no es así porque, después de reflexiones y críticas contemporáneas de las publicaciones del propio autor, después de apologías y alabanzas al momento de su muerte, en realidad poco se ha dicho sobre su poesía. "Para desgracia de todos" nosotros, digo, porque probablemente este destino haría sonreír al hombre que buscó "la desaparición *elocutoria* del poeta", la cual otorga todo el peso a las "palabras".[1]

[1] En efecto, en "Crise de vers", Mallarmé ahonda sobre esta idea: "L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par leur heurt de leur inégalité mobilisés;

Exagero en esta declaración sólo para argumentar cómo se ha tratado más a Mallarmé a partir de sus ensayos y de su correspondencia que de sus poemas —esos incomprensibles textos, de palabras llanas aunque, en su unión, de significado críptico, misterioso, casi místico.

De hecho, es mayor el número de trabajos sobre la influencia del poeta francés en alguno de los movimientos de vanguardia o en algún autor en específico que los dedicados al análisis de la obra directa. Figuras como Jean-Paul Sartre lo utilizan como pretexto para examinar el contexto histórico, social y económico en que se desarrolló el arte decimonónico, más que como el creador de una manera "nueva" de concebir la creación poética;[2] y Octavio Paz, en nuestra tradición hispana, lo "diseca" para mejor exponer su propia poética.[3] Esto podría ser explicado por la dificultad o la extrañeza que se percibe en la lectura de la poesía mallarmeana. Sin embargo, no todo es el "Sonnet en *yx*" (o "soneto alegórico de sí mismo") o "Un coup de dés", herméticos y difíciles.

Se puede contar tres etapas en la creación en nuestro autor, las cuales se traslapan y finalmente dan cuenta de las transiciones en el pensamiento del poeta: la primera, de finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta del siglo antepasado, en la que Mallarmé frecuenta a Émile Deschamps, poeta de la generación anterior, incluye la producción juvenil —*Entre quatre murs*, poemario que reúne sus poemas de 1859 y 1860—, ingenua e imitativa del romanticismo de Lamartine y Musset, además de una antología de poesía —cuya manufactura emprende al constatar lo "malos" que eran sus propios poemas"— en la que se presenta autores desde el siglo XVI hasta los más contemporáneos. Mientras lleva a cabo esta empresa, descubre simultáneamente a Baudelaire y a Edgar Allan Poe, quienes dejan una marca indeleble en el artista en

ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase." (*Divagations* 211). No sólo la desaparición del poeta es necesaria, sino también el antiguo "soplo" lírico que alimentaba la creación poética.

[2] *Cf.* Sartre. *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre.*

[3] *Cf.* Paz. *Traducción: Literatura y Literalidad.*

formación. Prueba de ello es la inclusión de veintinueve poemas del poeta francés y nueve del norteamericano, de los cuales hizo una traducción literal. Pero la influencia de Baudelaire, a decir de Lloyd James Austin, "éclate dans deux poèmes de 1861, 'L'Enfant prodigue' y 'Galanterie macabre'", y prosigue "[d]u premier, on a dit justement qu'on pourrait aisément noter à chaque vers un ou plusieurs renvois à des poèmes des *Fleurs du mal*" (438). El descubrimiento de Poe lo hace buscar estudios que le permiten leerlo mejor y emprende una carrera en la enseñanza del inglés, la cual lo lleva muy pronto a Londres junto con su nueva esposa. En su correspondencia con Henri Cazalis (a mitad del año 1863) envía dos poemas de clara influencia baudelaireana ("Les fenêtres" y "L'assaut") que luego serían incluidos en *Le Parnasse contemporain* junto con otros nueve, en 1866. La publicación de estas composiciones serían la muestra del cambio entre un Mallarmé que reproduce, a su modo, los temas y las estrategias propios de Baudelaire y la apropiación de éstos para proponer algo nuevo: "les onze poèmes que Mallarmé envoya en 1866 à la première série du *Parnasse contemporain* sont une puissante reformulation des thèmes baudelairiens et une application consciente et systématique de la théorie et de la technique baudelairienne de 'correspondances'" (Austin 439). La disciplinada composición de esta decena de poemas marca el comienzo, o mejor dicho la transición, hacia su segunda etapa de creación, la de la expresión del vacío, la del descubrimiento de la nada después de haber lidiado, una y otra vez, con la desesperanza, también llamada "impotencia" —con una clara analogía establecida entre el acto sexual y la creación poética—. Así se puede leer en el poema "L'assaut" compuesto en 1863 (aunque no sería publicado sino hasta 1899, después de la muerte del autor y bajo el título "Le château de l'espérance"):

> Ta pâle chevelure ondoie
> Parmi les parfums de ta peau
> Comme folâtre un blanc drapeau
> Dont la soie au soleil blondoie.

Las de battre dans les sanglots
L'air d'un tambour que l'eau défonce,
Mon cœur à son passé renonce
Et, déroulant ta tresse en flots,

Marche à l'assaut, monte, –ou roule ivre
Par des marais de sang, afin
De planter ce drapeau d'or fin
Sur ce sombre château de cuivre

–Où, larmoyant de nonchaloir,
L'Espérance rebrousse et lisse
Sans qu'un astre pâle jaillisse
La Nuit noire comme un chat noir.[4]
(*Poemès retrouvés* 65)

Aunque la influencia de Baudelaire es más que evidente en el uso de ciertas imágenes a manera de tropos, como la "cabellera", metonimia de la mujer, a su vez representación del objeto deseado inalcanzable —la poesía—, Mallarmé se separa discretamente de su ídolo con la idea del

[4] Éste no es el primer poema que escribe Mallarmé describiendo el proceso de creación como uno que incluye la desesperanza/esterilidad/impotencia como paso inevitable hacia cierta liberación, aunque nunca aliviada del todo. En "Vere Novo", compuesto en 1862, ya explica su propio quehacer de manera poética. En la carta que dirige a Cazaliz, el 4 de junio de ese año, en la que incluye dicho poema, explica: "Emmanuel t'avait peut-être parlé d'une stérilité curieuse que le printemps avait installée en moi. Après trois mois d'impuissance, j'en suis débarrassé, et mon premier sonnet est consacré à la décrire, c'est-à-dire à la maudire. C'est un genre assez nouveau que cette poésie, où les effets matériels, du sang, des nerfs sont analysés et mêlés aux effets moraux, de l'esprit, de l'âme. Cela pourrait s'appeler 'Spleen printanier'. Quand la combinaison est bien harmonisée et que l'œuvre n'est ni trop physique ni trop spirituelle, elle peut représenter quelque chose" (638-639). El sentimiento de esterilidad/impotencia —que en "Vere Novo" ("Renouveau", en la versión publicada en 1866) ya aparece como "Nada"—, previo a la escritura efectiva del poema, se presenta como uno de los pasos de ese proceso de creación poética ("J'attends, en m'abîmant, que le Néant se lève/—Cependant l'azur rit dans la haie en éveil/ Où des oiseaux en fleur gazouillent du soleil!" vv. 12-14).

ritmo universal,[5] representado por el tambor, o la presencia de las estrellas ("astro"), que también se resignificarían —en el "Sonnet en *yx*"— como el reflejo del poema en proceso de creación en ausencia del maestro/poeta.

En "L'assaut" —título sugestivo que abre el evidente campo léxico de la batalla ("battre", "marais de sang", "planter ce drapeau") y lo combina con el del deseo de la mujer ("chevelure", "parfums de ta peau", "déroulant ta tresse") representada por su cabello— se construye el campo semántico del proceso de composición poética (la seducción/esperanza —por los perfumes de la piel—, la lucha por conseguir dominarla —pues su corazón busca el asalto del castillo—, y la decepción/desesperanza de realmente conseguir el efecto —pues no hay "astro" que ilumine la negra noche—. La impotencia es un tema siempre presente en la obra de Mallarmé. Cuando no "puede" escribir, escribe sobre otros, sobre sus maestros, esperando que la "conexión" que establece con ellos mediante la escritura lo libere de su propia esterilidad:

[5] Concuerdo con Yves Delègue en cuanto a que, para Mallarmé, el ritmo es lo que caracteriza a la Literatura en su conjunto, y específicamente al verso; el ritmo es incluso el *sujet* (tema/sujeto) de la poesía (en "Le sujet de la poésie"). (Delègue 1428). De hecho, se puede leer en el ensayo "Vers et Musique en France", de 1892, cómo el poeta francés construye una analogía entre el verso y la música: "je ne m'assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l'obscure sublimité telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état (…) nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (…) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit (…) résulter (…) la Musique" (*Dossier de Divagations* 302). Mallarmé considera que la crisis de la poesía nace de la ruptura con los "grandes ritmos literarios", aparentemente agotados, según él mismo, por el gigante Victor Hugo. La propuesta de nuestro poeta para poder volver a hacer poesía, una poesía que no entre en el juego del intercambio humano (en el sentido comunicativo luego entonces, mercantil), una poesía pura, es buscar un arte que sea capaz de trasponer en una página la Música de la palabra en su apogeo. Y por supuesto la palabra es obscura, pues en ella se encuentra aquello que se sugiere, como esbozo, en la melodía, ambas expresiones del estado original de las cosas.

> Muse moderne de l'Impuissance, qui m'interdis depuis longtemps le trésor familier des Rythmes, et me condamnes (aimable supplice) à ne faire plus que relire… les maîtres inaccessibles dont la beauté me désespère ; alors… comme un gage d'amour, ces quelques lignes de ma vie écrites dans les heures clémentes où tu ne m'inspiras pas la haine de la création et le stérile amour du néant. Tu y découvriras les jouissances d'une âme purement passive que n'est que femme encore, et que demain peut-être sera bête ("Symphonie littéraire" 281).

Permítaseme un comentario sobre la figura de la mujer en esta declaración del poeta. Aquí la presenta como un ser pasivo que podría convertirse en uno activo-creador. Esta idea se retoma, aunque en sentido inverso, en el poema "Angoisse", en el que la mujer, por ser activa, es una prostituta. Y si se recuerda "Vera Novo", en donde la mujer representa el objeto deseado, pasivo, añorado, que es la poesía, las implicaciones de esta declaración van casi en sentido contrario de la misoginia que podría atribuírsele, puesto que una mujer que ha sido activa en el sentido sexual reiterado y cuyo deseo ha sido aliviado, sería la representación de una poesía encontrada colmada, como su actividad sexual.

Regresando a lo expresado en su ensayo "Symphonie littéraire", podría decirse que, en sus pocos momentos de inspiración, el poeta francés compone esos poemas que se van transformando y lo van transformando. Poco a poco va descubriendo lo que desesperadamente busca. En su última etapa de creación, no busca reproducir o representar la realidad, transponerla mediante palabras y artilugios estéticos; Mallarmé busca pintar, como en la pintura impresionista, el efecto que produce en él su propia experiencia de lo que lo rodea. Para él, toda literatura que sólo narre, enseñe o describa, no es sino puro reportaje, discurso que no se eleva más allá de la comunicación, del intercambio verbal que representa el mercado en que todo se puede vender o comprar, discurso que pretende hacer poema la prosa con ayuda de formas rebuscadas, de sentido fijado como cliché. De esta reflexión nace la idea de la obra pura, tan estudiada por sus críticos. En efecto, en "Crise de vers" ("Crisis del verso"),

ensayo que retoma tres reflexiones más cortas de mediados de los años noventa del siglo XIX, es decir del ocaso de la vida de nuestro autor, es claro su proyecto:

> À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure… Je dis : une fleur ! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

Lo dicho no debe referir a nada concreto o familiar; o en sus términos, si se dice "¡una flor!" lo único que debe quedar es el sonido inevitable de la voz diciéndolo sin que ello implique una forma (contorno) que tenga un referente en la realidad sino más bien la ausencia de ese referente, que sólo se hace presente por el sonido de su verbalización: de ahí el que exprese el deseo de "pintar, no la cosa, sino el efecto que produce". En su célebre carta a Cazaliz, del 30 de octubre de 1864, después de poco más de un año de haberle enviado "Vere Novo", poema que se quiere, por primera vez, descriptivo de la desesperanza devenida de la esterilidad creativa, Mallarmé establece sus objetivos poéticos de la manera siguiente: "Le vers ne doit donc pas là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation, Je ne sais si tu devines, mais j'espère que tu m'approuveras quand j'aurai réussi. Car *je veux* réussir —pour la première fois de ma vie— *réussir*. Je ne toucherais plus jamais à ma plume, si j'étais terrassé" (*Correspondance choisie* 663). El verso se convierte en transmisor de intenciones y lo que lo compone, la palabra, debe desdibujarse para dejar pasar las sensaciones. Claro está que si las palabras dejan de ser palabras —es decir que dejan de tener referente en el mundo y se convierten en vehículos de sensaciones—, y que el verso ya no "dice" nada y funciona como expresión de una intención, entonces es difícil imaginar a un lector. En términos de Yves Delègue, "le poème ne renvoie à nulle

subjectivité humaine, et … fermé sur lui-même, autosatisfait, il jouit de son évidence accessible à nul autre regard que le sien" (1425). Sin autor —pues se busca la desaparición *elocutoria* del poeta— y sin lector —pues el poema se dirige a sí mismo—, se imponen las preguntas: ¿cómo leemos las composiciones mallarmeanas?, ¿es posible interpretarlas si lo que importa es el ritmo universal que dejan entrever?; más allá de si es posible, ¿es deseable traducirlas? Antes de intentar responder estas preguntas, sería importante recordar que el propio Mallarmé era traductor; que mucho de su propia reflexión sobre la poesía y sus alcances comenzó con su descubrimiento y su propia práctica traductora de Edgar Allan Poe. Habría que concluir, pues, que la traducción no sólo es deseable sino necesaria, desde la perspectiva del propio poeta que aquí tratamos.

Mallarmé es una de las figuras emblemáticas de la Literatura; su influencia en la literatura occidental es innegable. El impacto de su propuesta estética fue instantáneo y llegó muy rápidamente a nuestro país. Aunque quien tuviera más eco en Latinoamérica fuera Jules Laforgue —por ejemplo, en el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones o en *Zozobra* de Ramón López Velarde, como ellos mismos reconocen—, a nuestro poeta se lo leyó con curiosidad y con miedo. Así lo muestra la conocida obsesión con Mallarmé de Alfonso Reyes —sus textos sobre el francés escritos, reescritos, ordenados y reordenados, pero no publicados definitivamente sino hasta después de su muerte, dan fe de la complicada relación que sostenía con la obra mallarmeana—; y sin duda alguna, en su difusión en el mundo hispano tuvo mucho que ver el autor de *La experiencia literaria*. Las traducciones que hiciera Reyes de algunos de los versos del poemario publicado en 1866, en el cual se encuentra el texto que traduzco páginas más adelante, se convirtieron en canónicas y fueron el primer contacto con el poeta francés para la mayoría de los lectores mexicanos en los primeros decenios del siglo XX. Tal vez éste sea el punto de partida para responder la tercera pregunta, pues las dos primeras sólo encuentran una respuesta si se logra acordar sobre la última. Más allá de si es posible, ¿es deseable traducir a Mallarmé?

La obsesión de Reyes de la que hablé líneas arriba me da razón para pensar que sí. Puede que se trate de la "pulsión del traductor" de la que habla Berman (1-7); aunque, tomando en cuenta el espíritu que navegaba los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, me atrevo a decir que la aproximación a la traducción era más hermenéutica tanto para Mallarmé —más cercano a Shleiermacher—[6] como para Reyes —quien reflexiona y escribe sobre el poeta francés en los años treinta, después de la publicación del texto de Walter Benjamin, *La tarea del traductor* (1923).[7]

Me parece que Benjamin cae "como anillo al dedo" para comprender el proceso de traducción que exige la obra mallarmeana, pues el teórico alemán se enfoca en la lengua del texto literario original como expresión de una experiencia personal irrepetible. Comienza su ensayo a partir de la idea de que una obra de arte no es creada pensando en quien la va a recibir, y por ende su traducción, si ha de ser buena, tampoco debe tomar en cuenta a su receptor. Una obra literaria, en opinión del filósofo, no tiene una esencia informativa y no pretende transmitir un mensaje; esta idea nos hace recordar cómo, para Mallarmé, la poesía, para ser pura, debe dejar de tener referentes en la realidad y lo único que debe permanecer es la huella de la esencia de lo que ha sido referido pero que está inevitablemente ausente. Si la traducción no buscara hacer lo mismo, es decir, si sólo buscara transmitir un mensaje, no haría más que informar sobre lo no-esencial de la obra original. Para Benjamin, además de no tener un fin comunicativo, la traducción tampoco debe ser representativa del texto que traduce pues eso sería regresar a una interpretación que no expresaría lo esencial; se trata de reproducir "el efecto producido por la pintura de la cosa", retomando las palabras del propio Mallarmé.

Para el teórico alemán, la traducción es un género cuya "ley", guía, se encuentra en el original; esta ley se define en términos traducibilidad, es decir aquello que exige ser traducido, más que aquello que puede ser traducido. El filósofo propone el estudio de la traducción desde dos

[6] *Cf.* "Sobre los diferentes métodos de traducir", pp. 129-157.

[7] *Cf. Teorías de la traducción. Antología de textos*, pp. 335-347.

cuestionamientos: el primero, si la obra permite la traducción (sentido más común de "traducibilidad"); el segundo; si la exige, ("traducibilidad" entendida desde el texto original y la pulsión traductora). Explica más adelante que la traducibilidad —como exigencia del texto de ser traducido— es constituyente de la forma de la traducción en el caso de ciertos textos, aun si éstos no han sido traducidos: hay que comprenderlos como "momentos inolvidables en una vida", incluso cuando "todos los hombres los hubieran olvidado", "pues si su naturaleza exigiera que no fueran olvidados, aquella calificación no contendría ninguna falsedad, sino sólo una exigencia que los hombres incumplen, y a la vez también la referencia a una esfera donde sí se cumpliría, a un recuerdo de Dios" (336).

No importa tanto si estos textos traducibles han sido traducidos, sino su traducibilidad —"cierta significación inherente de los originales se manifiesta en su traducibilidad" (Benjamin 336)—. Pero definamos primero la traducibilidad desde esta perspectiva. En su ensayo "Des tours de Babel" (1985), Jacques Derrida, en una relectura y un análisis de Benjamin, ofrece su propia interpretación del difícil texto del alemán e introduce un concepto que aclara lo que ambos entienden por este término ambiguo. Para ambos, la traducibilidad es precisamente eso que no se puede traducir pues no hay intención comunicativa, aunque exija ser traducido, "¿qué dice, pues, una obra literaria?, ¿cuál es su información? Muy poco para quien la entiende" (Benjamin 335). Derrida explica que "La communication n'est pas l'essentiel. Cette mise en question ne concerne pas directement la structure communicante du langage, mais plutôt l'hypothèse d'un contenu communicable qui se distinguerait rigoureusement de l'acte linguistique de la communication" ("Roundtable in Translation" 224). No se trata entonces de comunicación lingüística, es decir de una expresión verbal escrita, sino de un contenido comunicable que nada tiene que ver con un mensaje sino con el carácter propio del lenguaje, que es su "comunicabilidad". Una obra literaria, como los textos sagrados, se construye en lengua, aunque ésta "esconda" algo incomunicable pero que se puede intuir como parte de una lengua superior, lo que Benjamin llama "lengua pura" —nuevamente esta postura del alemán nos hace recordar la "poesía

pura" que no tiene un referente en la realidad sino un rastro fónico de la forma del referente ausente en la realidad.

El traductor debe saber reconocer lo que no puede ser verbalizado a riesgo de convertirse en mensaje —y que conforma lo traducible (en el sentido más común que se da al término)— y reconstruirlo en la lengua de llegada, o mejor dicho construirlo en su lengua, puesto que el objetivo es poner de manifiesto la relación entre ambas, lenguas que portan en sí mismas algo de esa lengua pura:

> La tarea del traductor consiste en liberar en la propia a aquella lengua pura, que está retenida en la ajena, liberar la que está cautiva en la obra, en la recomposición. (…) la traducción roza al original levemente, y tan sólo en este punto infinitamente pequeño que es el sentido, para seguir, según la ley de la fidelidad, con la libertad del movimiento lingüístico, su trayectoria más propia (Benjamin 345).

Y en palabras de Derrida:

> La traduction ne chercherait pas à dire ceci ou cela, à transporter tel ou tel contenu, à communiquer telle charge de sens mais à re-marquer l'affinité entre les langues, à exhiber sa propre possibilité. Et cela qui vaut pour le texte littéraire ou le texte sacré, définit peut-être l'essence même du littéraire et du sacré, à leur racine commune ("Des tours de Babel" 230).

La traducción se empeña en hacer visible la "afinidad entre las lenguas", y su propia posibilidad. Para Benjamin, el objetivo de la traducción es evidenciar la relación profunda que se establece entre lenguas. La traducibilidad, entendida por el alemán, sería entonces "eso" que está presente en el original, que remite o recuerda esa lengua pura, y que exige ser traducido para hacerse visible, aunque siempre como rastro/huella de su ausencia. En sustitución al concepto ambiguo de traducibilidad, Derrida propone el de "traductibilidad" y, a partir de éste, sugiere

que una buena traducción, a pesar de nunca ser equivalente en tanto que no es el original, se presenta como una promesa de reconciliación entre las lenguas, una promesa del regreso a Babel:

> This impossible possibility nevertheless holds out the promise of the reconciliation of tongues. Hence the messianic character of translation. The event of translation of a translation, the performance of all translation, is not that they succeed. A translation never succeeds in the pure and absolute sense of the term. Rather a translation succeeds in promising success, in promising reconciliation. There are translations that don't even manage to promise, but a good translation is one that enacts that performative called a promise with the result that through the translation one sees the coming shape of a possible reconciliation among languages ("Roundtable on Translation" 123).

Derrida le otorga a la traducción un nivel casi sagrado, pues promete una reconciliación entre lenguas, un regreso al origen en que los seres humanos se comprendían, sin equívocos, sin necesidad de interpretación. Promete pues una reconciliación con Dios —una aproximación casi mística a la traducción y a las lenguas en general—. Ahora bien, y regresando al concepto de original, Benjamin y Derrida concuerdan en que la traducción es la muestra de su supervivencia; sería una de las expresiones —la más completa, en su opinión— que marcaría la prolongación de la vida del original. Aquí se confirma el papel secundario de la traducción (en términos temporales) puesto que, contrario a lo que dicen los "malos traductores", las traducciones le deben su existencia a esta gloria del original: el original exige "dictatorialmente", digo yo, su traducción, si es que en él hay traducibilidad/traductibilidad y la traducción cumple la orden servilmente, prolongando su vida. Éste es uno de los puntos en los que Derrida disiente con Benjamin. Mientras que para el filósofo alemán una traducción no es relevante para el original, es decir, que su relación es totalmente vertical —donde el original exige, pero no da nada—, para el filósofo francés la exigencia implica una deuda con la traducción, o

mejor dicho con el traductor: "Car si la structure de l'original est marquée par l'exigence d'être traduit, c'est qu'en faisant la loi, l'original commence par s'endetter *aussi* à l'égard du traducteur. L'original est le premier débiteur, le premier demandeur, il commence par marquer et par pleurer après la traduction" ("Des tours de Babel" 227-228). La exigencia y el cumplimiento de la orden son interdependientes; se establece una relación de reciprocidad. Benjamin reconoce en su ensayo que el original cambia, se transforma, se renueva, "madura", sobrevive en sí mismo, por su propia historia; por ello el traductor no lo copia ni lo reproduce, sino que lo complementa, lo hace crecer. Derrida desarrolla más profundamente esta idea en *The Ear of the Other*:

> the translator must assure the survival, *which is to say the growth*, of the original. Translation augments and modifies the original, which, insofar as it is living on, never ceases to be transformed and to grow. It modifies the original even as it also modifies the translating language. This process —transforming the original as well as the translation— is the translation contract between the original and the translating text. In this contract, it is a question of neither representation nor reproduction nor communication; rather, the contract is destined to assure a survival, not only of a corpus or a text or an author but of languages (122).

Partiendo del hecho de que el original está en constante movimiento y modificación, Derrida postula que la traducción es por ende una transposición poética (en el sentido de operación hipertextual seria definida por Genette (291-99)). Esta transposición, en su opinión, libera esa lengua pura de la que hablaba Benjamin, lo cual le otorga al traductor una libertad que lo lleva incluso a transgredir los límites de la lengua de traducción ampliándola, aumentándola, completándola. La relación antes vertical —con el alemán— desaparece gracias a ese contrato de traducción que presenta el francés y que define como el pacto entre las lenguas con miras a su supervivencia.

Ahora bien, ¿qué relación tiene todo esto con la obra mallarmeana? Considero que habría que comenzar por enumerar en qué, tanto Benjamin como Derrida, podrían establecer una relación crítica incoherente con Mallarmé para después revisar los puntos en que el pensamiento de teóricos y poeta se encuentran de manera sorprendente.

Páginas arriba mencioné cómo Benjamin piensa el texto literario original a manera de expresión de una experiencia personal irrepetible ("hay que comprenderlos [los textos] como 'momentos inolvidables en una vida'" (11)); esto por supuesto haciendo referencia a la experiencia del autor y a su expresión inevitablemente única. Para Benjamin, lo compuesto mantiene una relación estrechísima con el compositor; el sentido de lo dicho pertenece a quien lo dijo, aunque reconozca que el original se transforma y se renueva desde su génesis.[8] En este punto, claro está, Mallarmé podría argumentar —en un diálogo ficticio con el filósofo alemán— que si lo que se busca es devolver a las palabras todo su peso, desdibujando la "voz elocutoria", en realidad importa, más que la experiencia vivida del poeta, su efecto expresado en el rastro, la huella de esa experiencia siempre ausente; dicho efecto, desde la perspectiva mallarmeana, es perceptible para todos a partir de la resonancia fónica de las formas expresadas. La propuesta poética de Mallarmé le quita peso al autor y al sentido que atribuye a su obra. Podría entonces pensarse que Mallarmé está más cerca de la muerte del autor que anunciaría más de medio siglo después Roland Barthes (1968),[9] aproximación teórico-crítica que permite una multiplicidad de sentidos, incluyendo el que puede atribuir el autor en la escritura. Benjamin declara que, a pesar de que la traducción es una de las formas en que sobrevive el original, en realidad éste permanece, siempre, independientemente de y paralelamente

[8] Benjamin indica varios estados en la historia del original: "la obra de arte comprende a su ascendencia, desde sus orígenes; a su creación en la época del artista; y al periodo de prolongación, en un principio perpetua, de su vida, durante las generaciones posteriores"; a este último estado lo llama "gloria" (337).

[9] *Cf.* "La mort de l'auteur".

a ella, porque la relación entre la lengua y el contenido es equivalente a una unidad, comparable al fruto y su piel. El original es el único portador de esa lengua pura traductible, lengua que intuye el traductor y que reconstruye como promesa de reconciliación. La distinción entre original y traducción se expresa infranqueable.

Derrida, por su lado y a diferencia de Benjamin, al reconocer que la traducción —en la ampliación— modifica el original, y al proponer una deuda recíproca entre autor y traductor, no sólo le quita cierto peso al compositor sino que se lo da al traductor, el cual, desde esta nueva lectura, despliega un nuevo abanico de sentidos posibles, perceptibles para el receptor, aunque siempre con la intención de expresar lo traductible del texto original, huella no verbal de esa lengua pura que comparten lengua de partida y lengua de llegada. Aquí es donde se encuentran Derrida y Mallarmé: el filósofo retoma la idea de Benjamin de "lengua pura", cuya huella está presente en todas las lenguas expresadas; el poeta parte de la idea de que la poesía busca la expresión verbal de otra que es "pura", no verbal, presente en el ritmo de todas las lenguas.

Intentar otorgarles un sentido a los poemas de Mallarmé, a partir de la expresión verbal, resulta necio en vista de que no es el objetivo de su poesía, lo cual nos lleva a las dos primeras preguntas que planteé desde un inicio: ¿cómo leemos las composiciones mallarmeanas?; ¿es posible interpretarlas si lo que importa es el ritmo universal que dejan entrever? La respuesta a ambas está en la propia poética del autor: se lee las composiciones de Mallarmé como huellas esenciales de esa poesía pura no verbalizada/verbalizable cuyos referentes no son objetivos sino intuidos por la sonoridad de las palabras, sonoridad(es) que pone(n) de manifiesto el ritmo que compartimos con el todo universal. Y si la respuesta a si se puede traducir es que "se debe traducir" porque así lo exigen sus textos —retomando a Benjamin y a Derrida—, entonces se impone el cómo.

Recordando la deuda recíproca entre obra y traducción, entre autor y traductor, el cómo podría resolverse desde la sensación del efecto y su expresión, pues tanto Mallarmé expresa verbalmente su experiencia del efecto que produce en él lo que experimenta, como el traductor expresa

verbalmente el efecto que produce en él lo que lee/escucha de Mallarmé. No habría pues contradicción, ya que todo se basa en la pintura "no de la cosa, sino del efecto que produce". Como ya se dijo, al poner en tela de juicio la autoridad del autor (por el propio poeta y luego por la llamada "muerte del autor") y al "transferir" esta autoridad al traductor —creador de nuevas posibilidades de lectura—, entonces queda en este último la decisión de reproducir ya sea el sentido conferido por las palabras (nivel no esencial de la poesía), ya sea el ritmo expuesto por ellas —reflejo de lo universal—, o ambas cosas, para poder dejar entrever las estrategias de creación autoreferencial como es el caso de la poesía mallarmeana. Me explico: se trata de dejar claro que las composiciones de Mallarmé hablan sobre la composición poética y al mismo tiempo son muestra sonora de lo que las hace poesía. Sentido y esencia se deben encontrar.

Como muestra propongo uno de los poemas de la segunda etapa de creación de Stéphane Mallarmé. "Angoisse" ("Angustia") es un soneto que pertenece al tomo *Poésies*, publicado en 1887, editado por *La Revue indépendante*, cuyo tiraje fue de cuarenta y siete ejemplares. Sin embargo, la génesis de este poema se remonta a 1864, pues se encuentra en la carta del 13 de febrero dirigida a Cazalis bajo el título "À une putain" ("A una puta"). En 1866 se publica por primera vez en la revista *Le Parnasse contemporain* como "À celle qui est tranquille" ("A la que está tranquila") y finalmente se incluye en el tomo de 1887 como se lo conoce ahora. El título pasó por cambios que casi podrían ser comparados con las tres etapas de creación de nuestro poeta, expuestas en las páginas: "À une pute"; "À celle qui est tranquille" y "Angoisse". A pesar de no ser el poema más célebre de la primera recolección, sin duda alguna es uno de los más significativos, pues el conjunto debía llamarse "Angoisses", en plural, a decir mismo del poeta.[10] El hecho de que la primera versión tuviera por título uno tan concreto y referencial habla de la inmadurez en la reflexión

[10] "J'ai hésité entre *Angoisses* et *Atonies*, qui sont également juste, mais j'ai préféré le premier qui met mieux en lumières "L'Azur", et les vers dans la même note". (Carta dirigida a Catulle Mendès, 24 de abril 1866. *Correspondance choisie* 694).

poética de Mallarmé: "A una puta" canta a ésa que ha saciado sus deseos, parecida a la de "L'assaut" aunque de manera inversa, pues la mujer aquí, por estar colmada, se ha quedado vacía, en la nada, sin la angustia, la desesperanza o la ansiedad de quien busca ser activo, un creador que no ha logrado encontrar eso que necesita: la inspiración. El poeta ruega por una pausa a su desasosiego y caer en la nada, tan tranquilo como la mujer del título de la segunda versión del poema ("Celle qui est tranquille"). La angustia, mucho más abstracta, mucho menos tangible, "L'angoisse", es tan inasequible como la intención poética de la tercera etapa de creación de Mallarmé. Se trata pues de un soneto que marca el proceso de maduración del propio creador respecto de su creación, únicamente visible en el título, pues los versos son los mismos —o con modificaciones mínimas—. La versión que propongo aquí es la definitiva, retomada de 1887.

La estructura es bastante tradicional: se trata de versos alejandrinos y, aunque la rima es poco común, pues es cruzada ("croisée": abab/cdcd) en los cuartetos, abrazada y llana para los tercetos (eff/egg), está equilibrada al combinar rimas masculinas y femeninas de manera constante. Dos encabalgamientos están presentes en los primeros versos de ambos cuartetos, y otro entre el primer y el segundo verso de los tercetos: esto establece un ritmo particular que se refuerza por las aliteraciones en /s/, /t/ y /r/, que permiten entrar en una atmósfera de ensoñación o letargia. La analogía entre la prostituta y el poeta es obvia gracias al título de la primera versión, e incluso al de la segunda. El título de la tercera versión le otorga un nivel más velado, abstracto, críptico y, sin embargo, más relacionado con la creación poética. El poeta busca desesperadamente la tranquilidad de quien se ha convertido en un ser cuya nada habita, pues ha saciado, hasta la esterilidad, sus deseos y duerme sin angustia. El poeta, obsesionado por no poder llevar a buen puerto sus propios deseos de crear, de ser exitoso en su búsqueda del efecto, implora por una pausa a su sufrimiento, un estado análogo a la muerte: el sueño profundo que podría aminorar la enfermedad que provoca la esterilidad ("Je suis pâle; défait, hanté par mon linceul").

Si la intención de la traducción que propongo es reproducir tanto el efecto de mi experiencia de la lectura de Mallarmé como el sentido, materia no esencial desde la perspectiva tanto de Benjamin como de Derrida, como se ha dicho, y tomando en cuenta las dificultades que implica la eterna discusión en traducción sobre la reproducción de forma y fondo, se impone la aproximación hermenéutica de ambos filósofos. Después de estudio y minuciosa reflexión, llegué a la encrucijada clásica de no poder conservar la forma fija y tradicional del soneto para poder reproducir el espíritu de la obra/lengua —retomando el pensamiento de Schleiermacher—. Se puede considerar, después de comprender la poética de Mallarmé, que lo que debe reproducirse en la lengua de llegada es sin duda aquello que provoca el efecto: el ritmo, la sonoridad que rememora ese ritmo universal que tanto buscaba el poeta francés y que comparó repetidas veces con las composiciones musicales.[11] Así, decidí enfocarme en la recreación de la atmósfera sonora construida a base de las aliteraciones que ya he mencionado, conservando tanto como fue posible el ritmo del alejandrino, esta vez español, como se puede leer en la versión española. Los versos intentan ser alejandrinos, aunque las sílabas oscilan entre trece y quince golpes y tuve que omitir ciertos términos o cambiarlos por algunos que remitieran a sentidos análogos y por ende provocaban efectos similares, con el fin de dar a mi lector una idea de lo que fue este soneto para su lector francófono. Me fue imposible conservar la rima, aunque conservé en la medida de lo posible la rima en /o/ y /a/ que reproducen el efecto de las rimas femeninas y masculinas inexistentes en español. Con este recurso, no sólo se resuelven de manera parcial las particularidades del verso francés, sino que se pone en evidencia la situación paralela y opuesta al mismo tiempo entre la "puta tranquila" y el poeta en su proceso de creación angustiante. Tanto él como ella tienen procesos inversos, y la alternancia entre una y otra vocal (/o/ masculino y /a/ femenino) muestran cómo, mientras una ha colmado su sed, ha llegado al momento de la esterilidad y duerme tranquila, el otro no logra

[11] *Cf.*, "La musique et les lettres".

el descanso que envidia de la primera porque no ha logrado salir de su estado de esterilidad para colmar su anhelado deseo:

Pues el vicio corroe mi nativa nobleza;
De su esterilidad como a ti me ha marcado,
Aunque, mientras tu seno de piedra es habitado

De un corazón que no hiere criminal arista,
Yo huyo, pálido; deshecho, por mi sudario
Acosado, con miedo a morir cuando estoy solo.
(vv. 9-14)

Como se puede ver, para mantener cierto ritmo, aunque sin respetar el metro *stricto sensu*, tuve que recurrir a ciertas estrategias que permitían disminuir el número de golpes para que el verso fuera más musical y constante. Un ejemplo de esto es la eliminación del determinante ("aucun" verso 12) pues el español permite que su ausencia, junto con la negación, abarque la idea de "ninguna arista". Un ejemplo más se puede encontrar en el mismo verso en el cambio de una función gramatical por otra equivalente semánticamente: "aucun crime" es un complemento adnominal de "dent"; en español, decidí recuperar ese sentido con un adjetivo epíteto ("criminal") y reducir el verso.

Estas estrategias, apenas expuestas, basadas en el análisis gramatical y en la búsqueda de términos que retomaran tanto una parte del sentido léxico como las aliteraciones ya mencionadas, dieron como resultado ésta, mi versión, que sólo intenta recuperar tanto la concepción de poesía de Mallarmé como la aproximación traductológica iniciada por Benjamin y desarrollada por Derrida. Sobra mencionar que la que presento es sólo una de las posibles traducciones de este poema pues, como bien es sabido, hay tantas traducciones como interpretaciones y los límites a éstas son determinados por el original. Sirva mi traducción como punto de partida para una nueva lectura de este soneto del gran Mallarmé.

Bibliografía consultada

AUSTIN, Lloyd James. "Mallarmé disciple de Baudelaire: 'La Parnasse contemporain'". *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67e Année, no. 2, Baudelaire, abril-junio 1967, pp. 437-449.

BARTHES, Roland. "La mort de l'auteur". *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, pp. 61-67.

BENJAMIN, Walter. "La tarea del traductor". *Teorías de la traducción. Antología de textos*, editado por Dámaso López García, Universidad de Castilla la Mancha, 1996, pp. 335-347.

BERMAN, Antoine. "La retraduction comme espace de la traduction". *Palimpsestes*, no. 4, octubre 1990, pp. 1-7.

DELÈGUE, Yves. "Le sujet de la poésie". *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, no. 5, septiembre-octubre 2001, pp. 1423-1432.

DERRIDA, Jacques. "Des tours de Babel". *Difference in Translation*, editado por Joseph F. Graham, Cornell University Press, 1985, pp. 209-248.

________. "Roundtable on Translation". *The Ear of the Other*, editado por Christie V. MacDonald, traducido por Peggy Kamuf, Schocken Books, 1985, pp. 91-161.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982.

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance choisie*. *Stéphane Mallarmé, Œuvres complètes I*, editado por Bertrand Marchal, Gallimard, 1998 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 633-821.

________. *Divagations*. *Œuvres complètes II*, editado por Bertrand Marchal, Gallimard, 2003 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 79-277.

________. *Entre quatre murs. Œuvres complètes I*, editado por Bertrand Marchal, Gallimard, 1998 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 179-231.

________. *Poèmes retrouvés 1862-1898*. *Œuvres complètes I*, editado por Bertrand Marchal, Gallimard, 1998 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 61-68.

________. "La musique et les lettres". *Œuvres complètes II*, editado por Bertrand Marchal, Gallimard, 2003 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 53-77.

________. “Symphonie littéraire”. *Dossier de* “*Divagations*”. *Œuvres complètes II*, editado por Bertrand Marchal, Gallimard, 2003 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 280-338.
PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. Tusquets, 1971.
SARTRE, Jean-Paul. *Mallarmé. La lucidité et sa face d’ombre*, editado por Arlette Elkaïm, Gallimard, 1986.
SCHLEIERMACHER, Friedriech. “Sobre los diferentes métodos de traducir”. *Teorías de la traducción. Antología de textos*, editado por Dámaso López García, Universidad de Castilla la Mancha, 1996, pp. 129-157.

सँझ का संदेश

नतमस्तक हो सूर्य रोकता राह, और ऊँचा चढ़ तू!
ततममरांचल में तपिा थका पथ, ककन्तु और आगे बढ़ तू!
एकाकी हैत, ूपर कै सा एकाकी मानवप्राणी?
तेरे उर-कम्पन में स्पंददत सददर्ाँजानी-अनजानी!

एक बूँद शोणणत की तेरे—चचनगारी उस ज्वाला की,
जजस ज्वाला से दीपपत मन ु की जातत, पवप ु ल मणणमाला सी!
देश-राष्ट्र, भाषाएँ जजनकी अनचगनती तरु-पाँतों सी,
ह ु ए एक तेरे तन-मन में—और न सागर सातों भी

पवलग उन्हें कर सकते तुझसे—करि तूकैसा एकाकी?
इससे वंचचत कर न सकेगा तुझे भाग्र् का लेखा भी!

तनरुद्देश्र् बहती बर्ार, पर तुझको उसकी होड़ नहीं!
बँधे पाँव रे् खड़े पेड़, पर तेरा उनका जोड़ नहीं!
द्र ु तत ददन की, पवद्र ु त खग-पाँखों की खोई, आगे बढ़ तू!
उतरे चाँद-मसतारे जल में, पर ऊँ चा-ऊँचा चढ़ तू!

SĀṂJH KĀ SAṂDEŚ

naṭmastak ho sūrya roktā rāh aur ūṃchā caṛh tū!
timirāncal meṃ chipā thakā path, kintu aur āge baṛh tū!
ekākī hai tū, par kaisā ekākī mānavprāṇī?
tere ur-kampan meṃ spandit sadiyāṃ jānī- ajānī!

ek būṃd śoṇit kī tere—cinagārī us jvālā kī,
jis jvālā se dīpit manu kī jāti, vipul maṇimālā sī!
deś-rāṣṭr, bhāṣāeṃ jinkī, anaginatī taru-pātoṃ sī,
hue ek tere tan-man meṃ aur na sāgar sātoṃ bhī

vilag unheṃ kar sakte tujhse—phir tū kaisā ekākī?
isse vañcit kar na sakegā tujhe bhāgya kā lekhā bhī!
niruddeśya bahatī bayār, par tujhko uskī hoṛ nahiṃ!
baṃde pāṃv ye khaṛe peṛ, par tera unkā joṛ nahiṃ!

dyuti din kī, vidyut khag- pāṃkhoṃ kī khoī, āge baṛ tū!
utare chāṃd-sitāre jal meṃ, par ūṃchā-ūṃchā caṛ tū!

Narendra Sharma

Mensaje del crepúsculo

El sol saluda tu trayecto, ¡sigue a la cima!
La vía exangüe yace en penumbras: ¡sigue arriba!
Estás solo, pero ¿qué ser vivo es solitario?
En el pulso de tu sangre, siglos palpitaron.

Una gota de tu sangre: chispa de esa flama
que alumbró la raza humana cual collar de perlas.
Naciones —con incontables lenguas como selvas—
se hicieron una en tu cuerpo y mente, y ni los siete
mares te han de apartar. ¿Mas solo tú te clamas?

Aislarte no puede el hado, aunque te sujete.
Azaroso vaga el viento: no eres similar.
Los árboles, con pies atados: no eres su par.

La luz del día y las aves, idas ya: ¡sigue arriba!
Luna y estrellas en el agua, ¡sigue a la cima!

Narendra Sharma
Trad. Adrián Muñoz

Narendra Sharma y el soneto en hindi

Adrián Muñoz
Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México

A diferencia de lo que sucede cuando un traductor de estas latitudes se enfrenta a un texto escrito en alguna lengua moderna europea, traducir de una lengua asiática presenta retos y dificultades tremendos. Las realidades culturales y sociales resultan inmensamente más diferentes y, de modo inevitable, todo ello va de la mano con la brecha lingüística. Desde luego, siempre existen diferencias culturales y lingüísticas, independientemente de que se traduzca al español desde el inglés, el francés o el alemán, por mencionar unos ejemplos. Quizá la cercanía lingüística que existe entre el español y el francés desaparece con el alemán, pero en estos tres mundos culturales hay puntos de encuentro y de partida que permiten idear soluciones de traducción que no afecten o trastoquen las realidades culturales y las naturalezas lingüísticas correspondientes. La historia mundial, en los tres casos, es en realidad el producto de una historiografía europea u "occidental". Las historias literarias, asimismo, constituyen filologías eminentemente occidentales. Estos mundos socioculturales entienden a la perfección qué quiere decir Guerra de Troya, Alta Edad Media, Segunda Guerra Mundial, Descubrimiento de América, Revolución Industrial, la Guerra Fría. Todos pueden asociar ideas o sensaciones con Ulises, Venus, Moisés, Poncio Pilato, Fausto o Juana de Arco. Las más de las veces, esto no será así con la literatura y cultura de China, Corea, Japón o India, aun cuando en la época moderna la historia de estos países esté cada vez más vinculada con los agentes europeos y americanos.

Podríamos coincidir en que una literatura tiene como parte de su información genética la naturaleza de una lengua (a veces varias lenguas), el temperamento de un pueblo, el legado histórico de personajes e hitos, y, por último, la herencia intelectual y poética que poco a poco ha ido formando esa idea compleja pero existente de *tradición literaria*. Esto no

quiere decir que no haya lugar para la interacción: por supuesto que la hay. De hecho, no podría no ser así. Y es por eso que autores como Cervantes, Shakespeare o Goethe son ahora componentes fundamentales de una cultura occidental —mejor aún: global— y no sólo tesoros de las filologías hispánica, inglesa o alemana, respectivamente. La herencia clásica (helénica y latina) es también un factor crucial para que estas filologías estén hermanadas. El otro factor importante de cohesión es, sin duda, el imaginario bíblico. Todos los factores tienen matices e intensidades diferentes en virtud de un sinfín de variables.

Sin embargo, un texto asiático tiene detrás de sí un conjunto de factores distintos. Se conforma, igual que los casos mencionados, de determinantes lingüísticos, históricos y culturales, pero los referentes son otros. También, en la época moderna, puede adoptar referentes bíblicos y helénicos, o extraídos de Shakespeare o Goethe, porque la influencia occidental sobre aquellas filologías ha sido mayor a causa de las empresas coloniales y procesos afines. Aunque aquí la interacción de los mundos geoculturales no es tema de discusión, bien vale la pena mantener esto en mente, pues implica problemas reales para un traductor de lenguas asiáticas.

En el caso presente se trata de apreciar la experiencia de traducir la poesía de un autor moderno, radicado en Asia y en el cual encontramos todo este complejo y abigarrado mosaico de factores. Como resultará obvio, si se trata de poesía versificada, con metro y rimada, el traductor debe plantearse la siguiente disyuntiva: ¿preservar la estructura del original?, ¿copiarla?, ¿obviarla? Más adelante comentaré las principales dificultades a las que me enfrenté y daré cuenta del porqué de algunas soluciones. Subrayo que no es mi interés discutir aquí cuestiones teóricas, pero sí mostrar problemas concretos, que puedan permitir reflexionar acerca de la traducción en un sentido amplio que involucre ponderar la naturaleza de lenguas asiáticas.

Una última aclaración: mi quehacer académico se ha centrado en el estudio de las religiones y literaturas de India. La principal lengua con la que trabajo es el sánscrito; el hindi es una lengua india que manejo con un poco menos de destreza. Por eso, agradezco el apoyo que me brindó

mi colega Uma Thukral, profesora de hindi en El Colegio de México, para entender mejor algunos pasajes particularmente difíciles. Las soluciones de traducción fallidas o imperfectas, empero, son responsabilidad enteramente mía.

El autor

El escritor en cuestión se llama Narendra Sharma. Fue originario de India, nacido en 1913 en Jahangirpur, un poblado del norte del subcontinente, y fallecido en Mumbai en 1989. Produjo una cantidad importante de piezas literarias, sobre todo poéticas, y laboró preponderantemente como letrista musical. La lengua en la que escribió fue el hindi. En su poesía se puede hallar una clara evolución de conciencia, pues Sharma participó de varios movimientos literarios, desde el sombrismo (*chāyāvād*) hasta el experimentalismo (*prayogavād*), pasando por el progresismo (*pragativād*).

A raíz de sus estudios de literatura inglesa en la Universidad de Allahabad, Narendra Sharma se hizo muy allegado al notable poeta progresista Sumitranandan Pant, quien además de amigo, se convirtió en un importante modelo y fuente de inspiración. En la vida de Narendra Sharma sucedieron varios cambios políticos y sociales importantísimos en India. Estos acontecimientos afectaron tanto el entorno comunitario como personal del poeta y ello se refleja en el hecho de que la poética de Sharma estuviera simultáneamente dentro de tres movimientos literarios: el sombrismo, el progresismo y el experimentalismo; eso es lo que lo diferencia de los demás poetas (L. Sharma 12-13).

Narendra Sharma trabajó como secretario del mismo Jawaharlal Nehru, al grado de que Sharma era el encargado de traducir al hindi todos los documentos y proclamas que Nehru producía en inglés durante la época independentista. Debido a sus ideales, y a raíz del movimiento político "Quit India", el virrey británico ordenó su encarcelamiento en 1941. Durante el tiempo que pasó en prisión escribió la colección de poemas *La tierra y la flor* (*Miṭṭī aur phūl*), poemario del que se despren-

den los sonetos “El voto” (“Saṃkalp”) y “Mensaje del crepúsculo” (“Sāṃjh kā saṃdeś”), los cuales estuve trabajando de cerca.

Según Shubhada Sudheer Moghe en su investigación sobre la vida y personalidad de Narendra Sharma, en *La tierra y la flor* se reflejan los conflictos de la vida personal del poeta. “Tierra y flores son mi destino: la lucha está desbalanceada. Mi encarcelamiento y el estar lejos de mis seres queridos me ha afectado completamente; bajo este efecto están articulados los poemas de *La tierra y la flor*” (Moghe 31). El título de la colección deriva del primer poema. En ese poema, la voz lírica es la de una flor que nace de la tierra y es libre; después tiene una especie de sueños y todos sus sueños se pierden cuando pierde su existencia en el polvo. Dentro de este poemario, la mayoría de los poemas representan una metáfora de la vida personal del autor y sus impresiones y reflexiones desde la cárcel; hay también un constante apremio a hacer frente a las vicisitudes de la vida y no permitirse la derrota.

Su hija Lavanya recuerda en su blog que, mientras seguía en prisión, su padre ayunó a muerte durante catorce días. Los internos lo obligaron a comer para mantenerse vivo y gracias a eso fue liberado más tarde (Shah “A Daughter Remembers”). Al salir de prisión, el novelista Bhagwati Charan Verma lo invitó a trabajar en Bombay Talkies (un célebre estudio cinematográfico) como letrista para la industria del cine indio. Cabe mencionar que en la industria cinematográfica del subcontinente asiático las canciones son una parte elemental de los filmes. En Bollywood había una crisis de letristas, pues algunos autores sentían que las masas que consumían productos fílmicos no eran dignas de escuchar sus obras. Narendra Sharma opinaba distinto, pues de acuerdo con el pensamiento progresista —cuya ideología compartía Sharma— la poesía debía llegar a todas las personas sin importar su condición social. El cine, pues, resultaba un medio idóneo para lograr alcanzar una audiencia masiva.

La influencia de Sharma en la industria cinematográfica no se limitó a la composición de letras para las canciones de las películas, sino que se convirtió en un pilar para la industria, al grado de que la famosa y ya legendaria cantante Lata Mangeshkar lo considera un padre y él la

consideraba una hija (K. Jha). En 1952, el ya primer ministro Jawaharlal Nehru lo puso al mando de All India Radio (la radioemisora nacional india), desde donde creó la cadena de radio Vividh Bharati para que la música de las películas de Bollywood sonara en cadena nacional. La estación alcanzó el 97% de la audiencia y continúa sus actividades en la actualidad.

La obra del autor

Por tratarse de un autor que simpatizó con el movimiento de Escritores Progresistas, sus vínculos con formas poéticas convencionales no fueron de una pieza. De hecho, participó de formas híbridas, como es el caso del poema que he traducido. Lo que debemos señalar primero y no olvidar en ningún momento es que se trata de un soneto. Ello no sería demasiado significativo si no reflexionáramos en el hecho de que el soneto no forma parte de la tradición canónica de la producción poética india.

La obra de Narendra Sharma se puede ubicar dentro de corrientes modernistas. El autor se nutrió de elementos, recursos y motivos de al menos tres corrientes literarias de la época: el chāyāvād ("sombrismo"), el pragativād (progresismo) y el prayogavād (escuela experimental). Gracias a sus influencias literarias, Sharma utilizó motivos de la naturaleza para reflejar su situación en tanto individuo y ente social; en otras palabras, desplegó una tendencia a humanizar a la naturaleza, en el mismo estilo del movimiento sombrista, a su vez influido por el romanticismo. Ello imprime un valor y sabores muy particulares a su obra: si por un lado Sharma intentaba retratar emociones, por el otro podía buscar una economía del lenguaje que, de cierta forma, era también una tentativa de la escuela progresista por alejarse de lo que consideraba la palabrería de la poética clásica del sánscrito y el persa. Tanto el progresismo como el experimentalismo tuvieron un fuerte auge alrededor de la década de 1950, sobre todo en hindi y en urdu. Al mismo tiempo, los poetas podían llegar a nutrirse de varias colecciones de cuentos folclóricos que se comenzaron a publicar profusamente en la época; algunos han

sugerido que ello permitió a los poetas entender más profundamente a la sociedad (Trilochan y Narasimhan 31).

A partir de la combinación de estas corrientes, Narendra Sharma no sólo buscó la belleza en la naturaleza, sino que desarrolló una marcada tendencia a humanizarla, tal y como había hecho el movimiento sombrista. Hacia 1925 florecieron los jóvenes poetas chāyāvādi o sombristas, quienes representaron un estilo poético moderno con tintes estilísticos del pasado. A la poesía del movimiento sombrista de la década de 1920 se le concibe como la primera poesía moderna exitosa en hindi (Ritter), y ésta marcó un hito en la producción literaria de la primera mitad del siglo XX. El autor Laksminarayan Sharma afirma que el elemento crítico de la tradición de la poesía sombrista se presentó a modo de una mezcla entre el estudio de los himnos del antiguo *Ṛgveda* y de los géneros literarios actuales; así —continúa L. Sharma—, es como si en el sombrismo los dioses Usha y Surya, que iluminan a los bardos del *Ṛgveda* y la mente del poeta Ritikalin Dev, se personificaran (L. Sharma 15-16).

Algo que compartían tanto los poetas sombristas como los progresistas era quizá su apuesta por deslindarse de la tradición decimonónica. Al igual que los románticos —como señala Francesca Orsini—, los sombristas reivindicaron el derecho individual del poeta para explorar nuevos derroteros y técnicas literarias y estéticas. Sumitranandan Pant (1900-1977) incluso se mostró reacio a dar continuidad a las convenciones poéticas de la tradición en braj bhāṣā y khaṛī bolī, mucho más recientes que el sánscrito, en particular porque —opinaba— los poetas en braj no habían explorado los espacios nacionales más allá de sus mundos regionales, ni tampoco las vicisitudes psicológicas de divinidades y de heroínas. Los poetas en khaṛī bolī al menos ofrecían un "mercado de novedades" en tanto incorporaban elementos deś y videś, a saber: nativos y foráneos (Orsini 410-411).

En términos generales, se puede decir que los poetas del sombrismo desarrollaron la habilidad de potencializar, expandir, intensificar y profundizar su sensibilidad sensorial de colores, sonidos y texturas del entorno hasta transformarlos en vibraciones continuas de su propia con-

ciencia (Choudhuri 57). En la escuela chāyāvād también resulta característico el uso del color; empleado a menudo para resaltar la descripción del ambiente natural donde se manifiesta el amor por su tierra madre: India. Este tipo de nacionalismo hizo que los poetas sombristas glorificaran la cultura y civilización india antigua. De esta forma, el amor por la patria está directamente relacionado con el amor por la naturaleza (Choudhuri 62). Aun así, el sombrismo no buscaba copiar estilos antiguos, cuando sí emular glorias pasadas.

A partir de la mitad de la década de 1930, comenzaron a crecer dos escuelas principales de literatura en hindi: el Uttar-Chāyāvād o post-sombrismo, y el Pragativād o Progresismo, también conocido como "la escuela marxista". El Post-sombrismo es fundamentalmente una escuela de poesía mientras que el Progresismo se especializó sobre todo en la prosa y, como sugiere el apelativo, cultivó particularmente la ideología del realismo socialista (Offredi 135). Narendra Sharma osciló entre ambas corrientes, en especial con su trabajo como letrista en el cine. A veces más sutil, a veces más abierto, las letras procuraban tocar críticamente las sensibles fibras de la sociedad india a partir de una mirada marxista.

El Pragativād o Progresismo es un movimiento literario iniciado por poetas como Sundaram, Swapnastha, Umashankar Joshi, entre otros autores que simpatizaban con el pensamiento gandhiano. Narendra Sharma también se adhería a este tipo de pensamiento, una acción que llegó a reflejarse en su huelga de hambre, método que le valió salir de prisión. Evidentemente, los autores progresistas o pragativādi se sintieron atraídos por la filosofía de Karl Marx, una influencia que, a su vez, se nutrió del pensamiento radical de Gandhi (Yashaschandra, Ramakrishnan y Sherrif 26).

Aunque tanto los sombristas como los progresistas constituían colectivos literarios modernos, los progresistas no compartían las tendencias más líricas y románticas del sombrismo. Antes bien, el contenido de la poesía progresista versaba en gran medida sobre cuestiones políticas y desazones sociales, temas más bien ausentes en el sombrismo. De manera particular, los progresistas desestimaban los ideales literarios clásicos

que dependían de la noción de rasa, el "sabor" o "zumo" estético que el buen lector era capaz de "paladear". De acuerdo con la tradición sánscrita, que continuaron algunas literaturas vernáculas, el autor debía desplegar todos sus talentos para motivar emociones en los lectores, es decir, el *rasa*. Para ello, el poeta debía recurrir a un cúmulo más o menos fijo de recursos. El talento, pues, estribaba en la capacidad que tenía el poeta para manejar y combinar diversos elementos y recursos existentes y canónicos.

Evidentemente, los progresistas (y con mayor razón los experimentalistas) no se adhirieron a esta pauta estética, sino que procuraron hallar y desarrollar formas y recursos novedosos, es decir, "modernos". Esto implicaba, por ejemplo, que no había ningún tema que pudiera considerarse tabú; por el contrario, estos autores se nutrían de motivaciones revolucionarias y de las introspecciones que había introducido Freud en el ámbito intelectual y social (1).

El soneto en India

Aunque parezca obvio, no hay que dejar de señalar que el soneto no es una forma autóctona de India. Su aparición es más bien reciente: antes del siglo XVIII realmente no se componían sonetos en el sur de Asia, y que ello suceda se debe —como resultará evidente— a la presencia británica. En otras palabras: si bien el soneto constituye una convención estética reputada y larga en las literaturas europeas, dentro del contexto indio representa una innovación.

La organización estrófica del soneto, independientemente de la versión, no posee paralelos con los varios tipos de poesía clásica y posclásica en India, ni en sánscrito ni en urdu ni en hindi, lengua en la que compuso Sharma. Elegir una forma como el soneto, en el caso de Sharma y otros poetas indios, supone un distanciamiento con respecto de los cánones estilísticos que han imperado en la poesía india desde al menos el siglo XIV. Al mismo tiempo, también es una manera de reconocer las posibilidades positivas de la influencia, en particular de la europea. Si

dicha influencia puede resultar positiva, quizás en parte se deba a que sus directrices estilísticas e ideológicas no están sometidas o condicionadas por las convenciones sociales y culturales que fungen como telón de fondo a la poesía hindi o urdu. Un poema en hindi y otras lenguas emparentadas, al utilizar las formas tradicionales, emulan de manera a veces directa, a veces tácita, a los autores que han nutrido la tradición literaria. Dentro de esa tradición, algunas nociones religiosas y sociales forman parte de un imaginario colectivo que comparten todos los lectores (como los ecos bíblicos o helénicos en las literaturas europeas).

En el momento en que un lector hindi se enfrenta a un poema como "El voto" o "Mensaje del crepúsculo", debido a la estructura estrófica, sentirá en el primer instante que no se trata de un poema convencional y que difícilmente entrará en diálogo con la tradición canónica india o, al menos, que no lo hará a la usanza de la poesía decimonónica ni sánscrita ni vernácula.

Así, el soneto representa realmente una forma nueva en India. Los primeros en recurrir al soneto fueron oficiales ingleses de la Compañía Británica de la Indias Orientales y, no mucho después, los angloindios, una peculiar categoría que primero designaba a europeos (preponderantemente británicos) radicados y/o nacidos en India (por ejemplo: David Lester Richardson o Mary Eliza Leslie) y, posteriormente, a indios que utilizaban el inglés de manera tan fluida como otra lengua materna (Michael Madhusudan Dutt o Greece Chunder Dutt, por ejemplo). Como es de esperar, la mayor parte de los sonetos que se compusieron en el XVIII recibieron fuertes influencias procedentes del romanticismo inglés. De hecho, muchos poemas de ese periodo se perciben como emulaciones o recreaciones; pocos demuestran una voz propia. Desde luego, ello cambió con el tiempo. En todo caso, vale la pena recordar que en este momento el soneto seguía siendo una forma europea, no india, en tanto se seguía componiendo en lengua inglesa.

Una vez que el soneto comienza a figurar en lenguas indias: gujarati e hindi, por ejemplo, sí que tuvieron lugar algunas innovaciones, ya fuese en términos de rima o de métrica. Estas formas indias de soneto se

denominaron “chaturdaśapadī”, literalmente “poemas de catorce versos”. Quizá el primer poeta en hindi que incorporó el soneto fue Rupnarayan Pandey (1884-1959). Después vinieron otros aclamados poetas, como Jayshankar Prasad, Sumitranand Pant (1900-1977) o Narendra Sharma. Todos ellos, en realidad, usaron varias formas del soneto, tanto más convencionales, como más innovadoras. Trilochan Shahstri (1917-2007) fue considerado uno de los pioneros del movimiento progresista en hindi; fue además uno de los primeros poetas que interiorizó la forma de soneto en el contexto del hindi y lo llevó a la perfección. Para algunos, Trilochan es incluso sinónimo de soneto (Kamal 19-22).

Algunos han identificado dos vertientes del soneto en hindi: uno en el cual el poeta sigue o “copia” un modelo occidental, y otro donde el poeta juega con el patrón de rima. Un tercer rubro agrupa poetas que desarrollaron variaciones extremas con respecto del soneto: ya sea que se juegue extremadamente con la rima, o incluso con los números de versos (Banthia 4140-4141).

En el primer rubro, sobre todo se recurrió en un primer momento a una serie de siete coplas rimadas. En el poema “Āṃsu”, R. Pandey elaboró una variante de este estilo: cinco coplas más un cuarteto. Trilochan desarrolló sobre todo el soneto de Petrarca. Por su parte, Narendra Sharma prefería el soneto spenseriano, a saber: tres cuartetos y una copla, como es el caso de “El voto”, si bien no sigue el patrón de rima ni la prosodia en yámbicos. En otro soneto, “Nidān”, mezcló aspectos de los modelos de Spenser y de Petrarca, con una rima abbaabba cdcdee.

En el segundo rubro, encontramos varios poetas que trataron de incursionar con esquemas y patrones novedosos. Machwe, Sharma y Rao, por ejemplo, tuvieron una marcada tendencia a crear nuevos patrones tanto de rima como estróficos. En “Sankraman” de Machwe, la rima es aa ab ac ad ae aaa; en otro poema es ab ab ab ab abba. El célebre Jay Shankar Prasad tiene un soneto titulado “Tum kanak kiran” conformado por un dístico y tres cuartetos, con rima irregular: ab ccdd aaeb ffgb. Más adelante veremos con calma cómo está construido “Mensaje del crepúsculo”.

En el tercer rubro encontramos un tipo de sonetos que también aparecieron con Rupnarayan Pandey, quien, como a su vez hicieron Prasad y Rao, escribió poemas sin rima. De hecho, Rao incluso llegó a componer sonetos de más de catorce versos, algo que algunos de los poemas en *La tierra y la flor* de Sharma parecen hacer. Desde luego, esta libertad lleva a estos poemas más allá de los linderos del soneto y, en consecuencia, se puede objetar su inclusión en la categoría sonetista.

El soneto de Sharma: Comentarios a la traducción

"Mensaje del crepúsculo" está incluido en el poemario *Miṭṭī aur phūl* (*La tierra y la flor*), publicado originalmente en 1941 y que consta de setenta poemas. "Mensaje del crepúsculo", soneto que he traducido, es el número 63 de este florilegio. No todos los poemas de *La tierra y la flor* son sonetos; Narendra Sharma recurrió a diversas formas métricas allí. Otro soneto interesante que allí aparece es "El voto". Hasta donde tengo conocimiento, la poesía de Narendra Sharma no ha sido traducida a ninguna lengua europea hasta el momento. Ésta es, pues, la primera vez. Ello otorga un valor importante a esta traducción. Por desgracia, al mismo tiempo ello significa que no he podido apoyarme en el trabajo de otros traductores para enfrentar problemas muy concretos que presenta el poema.

Primeras consideraciones

La primera dificultad que solemos pasar por alto se refiere a lo que literalmente leemos, es decir, unos signos gráficos. "Mensaje del crepúsculo" es un poema escrito en hindi y en un alfabeto particular, el devanāgarī. Ese texto terminará por aparecer o trasladarse al alfabeto latino, incluso antes de la propia traducción, pues tiene lugar este proceso que se conoce como transliteración, el cual ya implica un primer grado de traducción. El primer verso del poema en el original reza así: नतमस्तक हो सूर्य रोकता राह, और ऊँचा चढ़ तू! Este primer paso (la transliteración), implica una decisión: ¿usar o no marcas diacríticas? En la literatura más prosaica, lo más común

es prescindir de los diacríticos, pero ello suele producir lecturas equívocas. Puesto que yo me guío por intereses filológicos, he decidido recurrir a ellos: natmastak ho sūrya roktā rāh aur ūṃchā caṛh tū. Las marcas diacríticas no son meros artificios u ornamentos gráficos, sino marcas que indican sonidos concretos, de la misma manera que *n* no es igual a *ñ*, ni *c* equivale a *ç*. Para ejemplificar: en una transcripción simplificada, podemos leer algo así como saman, samana o samaan indistintamente y no podemos estar seguros de si se trata de saman, samānā, samanā, o samān.

Ahora bien, incluso la transcripción profesional puede no ser siempre exacta a causa de la fonética del hindi. El sánscrito, que suele utilizar el mismo alfabeto, posee una característica diferente del hindi en este sentido: todos los sonidos representados gráficamente se pronuncian y están fielmente representados en la escritura: natamastaka. En hindi, por regla general la *a* corta final no se pronuncia; a veces, incluso sucede dentro de una misma palabra: Arjun, āc(a)man, samkalp, palabras que en sánscrito siempre serán Arjuna, ācamana, saṃkalpa. La relevancia de todo esto no es menor, pues incide notoriamente tanto en la pronunciación como en la métrica.

Métrica

En el hindi, como en el sánscrito, la prosodia (chandas) es un rasgo importante de la poesía. Existen diversas maneras de construir y, por tanto, de contar los metros: hay poemas que se miden en moras y poemas que se miden en sílabas. Además de pies (*pada*), en la prosodia sánscrita un verso puede estar compuesto de *mātras* (literalmente, "golpes, instantes"). Es importante advertir, sin embargo, que tanto en la poesía en sánscrito como en hindi la unidad métrica fundamental es el verso. En "Mensaje del crepúsculo", el metro depende de moras y *mātras*, más que de sílabas. Este tipo de principios prosódicos son los que rigen formas poéticas en hindi como la *chaupāī* (de dieciséis *mātras*), la *chaupaī* (de quince) y la *dohā* (de veinticuatro). Las primeras dos formas se desarrollaron entre el siglo XIV y el XV; la dohā ya se utilizaba desde más o menos el siglo VIII.

Sobre estos mismos principios es que Narendra Sharma compuso los versos de "Mensaje del crepúsculo", si bien la estructura estrófica debe más al soneto que a las formas canónicas de las lenguas indias modernas, como ya he señalado.

Las mātras dependen del conteo de las sílabas largas y cortas. Tomemos como ejemplo la palabra natmastak, que abre el poema "Mensaje del crepúsculo"; al pronunciarse, sobre todo en el habla cotidiana, suena como tres sílabas: nat-mas-tak. Sin embargo, para efectos de conteo prosódico, la palabra recupera las *a* cortas implícitas, de modo que se obtiene la siguiente escansión: *na-ta-mas-ta-ka*, es decir cinco sílabas. Nótese que en este caso las cinco sílabas poseen una misma vocal: una *a* corta. Ahora bien, la regla estipula que, además de las sílabas que poseen vocales largas, una sílaba puede contar como larga si a la vocal corta le sigue una consonante compuesta, como encontramos en ma > sta, de modo que ma cuenta como sílaba larga. En términos prosódicos, las sílabas largas cuentan doble. Así, tenemos que, prosódicamente, esta palabra se cuenta como I I S I I, o (en nomenclatura prosódica clásica) ⏑ ⏑ - ⏑ ⏑, en otras palabras, 6 mātras. En la poesía en khaṛī bolī, hindu o urdu puede haber flexibilidad en esto; a veces palabras con consonantes compuestas pueden pronunciarse de modo que la mātras se acoplen a las necesidades del metro (Tewary y Vani *Basic Structure* 2).

El poema "El voto" ("Saṃkalp") se acerca mucho al metro dohā, pero se queda en veintitrés mātras, una menos. "Mensaje del crepúsculo" ("Sāṃjh kā saṃdeś") es aún más largo: treinta instantes. Tomemos el primer verso de nuevo: "natmastak ho sūrya roktā rāh aur ūṃchā caṛh tū". Para efectos de conteo prosódico, el verso queda así: "natamastaka ho sūrya rokatā rāha aura ūṃchā caṛha tū". La primera palabra, como habíamos visto, valía 6 mātras. El conteo final queda de la siguiente manera: I I S I I S S I S I S S I S I S S I I S (=30 *mātras*).

En estos dos poemas, Sharma recurre a formas métricas no ortodoxas y, dentro de la tradición india, lo mismo sucede con los patrones estróficos. Vale la pena decir que los poetas de las escuelas del sombrismo o *chāyāvād* no fueron los primeros en usar esta forma poética. Ya varios autores indios

lo habían hecho durante el siglo XVIII al menos. La diferencia es que aquéllos siempre escribieron en inglés; de hecho, la mayoría radicaba en Bengala —entonces capital del asentamiento británico— y los que no, provenían de colegios de formación inglesa. Estos poetas, primero llamados indoanglios, básicamente copiaban las formas de expresión poética que estudiaban en sus clases de lengua y literatura inglesa. Narendra Sharma y otros que vinieron tiempo después no se limitaron a copiar, sino que recurrieron a las posibilidades del soneto para imprimir aires de renovación a la poesía en lenguas indias, ya no sólo en inglés. En gran medida, las formas sonetistas que emplearon fueron el soneto spenseriano y el de Petrarca, formas a las que el propio Sharma recurrió en repetidas ocasiones.

Si bien el soneto en cuestión está construido a partir de *mātras*, no estimé fundamental tratar de conservar algo similar. La gran mayoría de formas poéticas en español se mide por sílabas, y fue a partir de eso que decidí regirme. Las dos opciones más obvias eran el octosílabo y el endecasílabo, mas ambos metros me resultaban insuficientes para poder vehicular semánticamente el poema original. Por esa razón, opté por recurrir al verso alejandrino, si bien me mostré tremendamente libre en cuanto a acentos y cesuras. En otras palabras, y a riesgo de rayar en perogrulladas, en lo que concierne al aspecto formal, en un primer momento estimé importante imprimir un patrón métrico, preservar la estructura estrófica y considerar la conservación de la rima.

Rima

Aquí vuelvo a referir que estuve trabajando con dos sonetos del poemario de N. Sharma: “El voto” y “Mensaje del crepúsculo”. En los dos casos realicé al menos tres versiones: literal, medida, y medida con rima. Ahora bien, sólo uno de los dos poemas habría de ser incluido en este volumen. Al final, para decidir entre los dos poemas, el factor decisivo fue el patrón de rima.

“El voto” no presenta un patrón de rima particularmente complejo. En este caso, el poema está constituido por tres cuartetos y un dístico final. El patrón que la rima sigue es: (b)a—a / —a—a / —a—a / bb. Hay

que señalar que todas las rimas A, de hecho, constan de la misma palabra: tū (pronombre personal, en segunda persona del singular). Este tipo de rima no es inusual en la poesía vernácula tradicional, pero ciertamente no es un recurso idóneo o deseable en las tradiciones literarias europeas; por esta razón, deseché la repetición de tū, aunque sí preservé el patrón de la rima. El dístico, que ofrece un final con mucha fuerza, rima las palabras mānav (humano/hombre) y dānav (demonio). Mānav, además, es la palabra final del primer verso, lo que imprime cierta sensación de redondez al poema. En ambos casos funge como vocativo.

"Mensaje del crepúsculo" ("Sāṃjh kā saṃdeś") posee una estructura más compleja e interesante: un cuarteto, un sexteto y dos dísticos, con rima aabb/ cddece/ ff/ aa. La rima A aquí es también el pronombre tū. Aunque con distintas palabras y consonantes, el sonido preponderante en todas las otras rimas es la *ī* (*i* larga). La rima ff se basa en la misma palabra: nahīṃ, adverbio de negación. Al mismo tiempo, la fórmula bb (prāṇī / anajānī), que consta de una rima consonante, podría lograr una rima asonante con cc (jvālā kī / ekākī). En mis traducciones no he buscado preservar la recurrencia de la ī, ni la repetición de nahīṃ o tū, pero sí conservar el patrón de rima.

Problemas morfosintácticos

En ambos poemas existe una presencia importante del pronombre tū, que puede corresponder al "tú" de nuestra lengua. Hay una cosa que decir al respecto: en hindi existen tres pronombres para referirse a una segunda persona: tū > tum > āp. El tercero de estos pronombres no ofrece complicaciones, pues equivale a "usted", al ser una forma de respeto. Los otros dos pueden traducirse como "tú"; la diferencia radica en que tū implica ya sea a) que la persona interpelada es inferior jerárquica o socialmente, o b) una proximidad emocional importante. Por el contrario, tum (usualmente utilizado entre amigos de las jóvenes generaciones urbanas) es una forma familiar de apelación, pero sin llegar a ser tan directa y contundente como tū. En términos generales y convencionales,

los hijos, las clases bajas y los alumnos, por ejemplo, hablan de āp a los padres, los gobernantes, los profesores o las clases sociales superiores. Por el otro lado, los padres hablan de tū a los hijos, los sirvientes o las castas inferiores. Pero a Dios también se le habla de tū. Recuérdese que en español las plegarias a Dios usan igualmente "tú", no "usted", pues a la divinidad se le concibe como una presencia muy cercana al creyente. En "Mensaje del crepúsculo", el uso del pronombre también sugiere una cercanía, más que una distancia social.

El hindi es una lengua que realmente no posee artículos. La palabra "el" en el título de "El voto", por ejemplo, es producto del ejercicio traductor. El original reza un simple saṃkalp. Hay, de entrada, tres soluciones que deben ponderarse con miras a la traducción: "voto", "el voto", o "un voto". Las tres son posibles desde un punto de vista gramatical. En este caso, la tercera opción (un voto), es la más fácil de descartar, pues la lengua posee otras partículas gramaticales que pueden funcionar como artículo indefinido (koī, ek, por ejemplo). Además, el tono del poema parece sugerir algo bastante cabal y categórico, algo que "un" o "algún" no podrían transmitir. En el título del poema aquí incluido, hay tres palabras: dos sustantivos (sāṃjh, saṃdeś) y una partícula que marca posesión (kā): crepúsculo / de / mensaje. Evidentemente, esto requiere en español de un artículo inexistente (de + el / crepúsculo) en el original, allí y en muchos otros sitios. "Mensaje", en este caso, puede prescindir de un artículo y así es como se mantuvo en el título traducido.

Lo mismo vale para el título de la colección: *Miṭṭī aur phūl*. Además de la inexistencia de artículos, allí hay otro problema: en el caso de phūl (flor), sin contexto, es imposible saber si se trata de un singular o un plural. ¿Cómo traducir? ¿Tierra y flor? ¿Tierra y flores? ¿La tierra y las flores? Para ello es necesario hacer un verdadero ejercicio hermenéutico. Dentro del poemario hay un poema homónimo. Se trata de un poema dividido en dos partes: la primera consta de siete dísticos rimados; la segunda, de nueve. En la primera, phūl suele representar a flores colectivas, pero en la segunda parte se singulariza. Tanto la tierra (voz lírica en el poema) como la flor están personificadas y, de formas varias, lidian

con pulsiones y anhelos de libertad. En conclusión, lo más adecuado sería traducir como *La tierra y la flor*, con artículos, pero sin necesidad de mayúsculas para conservar la ambigüedad.

En "Mensaje del crepúsculo", otro problema se presenta en los versos 1, 2, 13 y 14, que funcionan simétricamente, que abren y cierran el poema, y que poseen un sentido de participio presente: "aur ūṃchā carḥ tū, aur āge daḍh tū". La manera más natural, pero menos estética, es recurrir a gerundios: "sigue ascendiendo", "sigue andando", "sigue creciendo". Aunque es importante la idea de continuidad que poseen las formas verbales en ambas lenguas, preferí evitar los gerundios. Para ello, procurar conservar la rima felizmente terminó siendo de ayuda: "cima" y "arriba", rimas asonantes, funcionaron bien y pudieron preservar el sentido del original, sobre todo en combinación con el verbo seguir.

En el primer verso existe una dificultad semántica importante antes de la cesura: "natmastak ho sūrya roktā rāh, aur ūṃchā caṛh tū". Literalmente, lo que dice es que el sol (sūrya) se detiene (roktā) ante el andar (rāh) de un caminante para saludarlo con una reverencia (natmastak ho). Se trata de una idea compleja y que requiere en español de una formulación muy verbosa, difícil de acomodar incluso en el verso alejandrino. Mi primera traducción, literal, decía: "Con una reverencia, el sol se detiene en tu camino; ¡sigue ascendiendo!". En una versión posterior —ya con metro— pensé en "El sol desciende en tu camino…", donde, como resulta evidente, se pierde por completo la idea de saludar. La imagen poética, de hecho, es muy bella: el sol desciende y saluda ¡porque se trata de la puesta del sol! Es una imagen ingeniosa, eficaz y económica en hindi. Tras dar muchas vueltas al asunto y un par de intentos poco satisfactorios, opté por "El sol saluda tu trayecto…". Decidí perder la caída del sol, pero conservar la salutación reverencial pues el tono del poema imperante es el de instar al destinatario a seguir adelante.

En el segundo verso, la frase metonímica "timirāncal meṃ chipā thakā path" quiere decir, literalmente: "El fatigado camino se esconde en el seno de la oscuridad". Por razones de economía, reduje "en el seno de la oscuridad" a "en penumbras", donde estimo que la pérdida es poca o permisible.

Al final de la misma estrofa, la traducción literal sería: “Siglos (sadiyāṃ) propios y extraños (jānī-anjānī) han palpitado (spandit) en el pulso de tu corazón (tere ur-kampan meṃ)”. Aquí no tuve más remedio que renunciar a “propios y extraños”, en aras de preservar la idea de que el tiempo ha corrido sin parar dentro del transcurrir de la humanidad y de la vida.

En el sexteto (y segunda estrofa del soneto) también encontramos algunas dificultades dignas de mención. Sus dos primeros versos rezan literalmente así: “Una gota de tu sangre: una chispa de aquella flama,/ flama que alumbró la raza de Manu: una exuberante guirnalda de joyas”. El primer problema, o el más notorio, es “la raza de Manu”. Se trata de un referente cultural con el cual el lector hispanohablante difícilmente podría encontrar alguna asociación, pues Manu constituye un personaje importante y crucial del legado indio, concretamente del hinduismo brahmánico. Dentro de algunos relatos mitológicos, Manu funge como una suerte de Noé, en tanto se libra de una inundación universal por intervención divina y, una vez extintas las aguas, cumple con la tarea de procrear de nuevo a los hombres. En ese sentido, Manu es una especie de emblema de la humanidad en los albores de los “tiempos históricos”, diríamos, de la misma manera que, en teoría, los seres postdiluvianos inauguran la “historia” de la humanidad. En este caso, estimé que conservar “Manu” podía crear una extrañeza innecesaria: a fin de cuentas, en este poema lo importante no es que se trate de un personaje en particular, sino que se alude a la especie humana desde sus inicios; por ello decidí traducir por un simple “la raza humana”. Desestimé el adjetivo “adánica”, que podría haber funcionado en esta frase, por dos razones: a) remite a un tiempo a-histórico y b) es una sílaba más larga que “humana” (por lo demás, en español no contamos con un adjetivo derivado de “Noé”). Por esa misma razón de economía silábica, “una exuberante (vipul) guirnalda de joyas (maṇimālā)” se convirtió en “collar de perlas”.

En el último verso del sexteto, tenemos una frase interesante: “isse vañcit kar na sakegā tujhe bhāgya kā lekhā bhī”, lit: “De ello no se podrá privarte, ni aunque [esté] escrito en el destino”. Se refiere a privar del hecho de estar unido al resto de la humanidad. En una versión primera,

quedó reducido a "Ni siquiera el hado te podrá privar de ello". Más adelante, y en función de las exigencias de rima, terminó por convertirse en "Aislarte no puede el hado, aunque te sujete". Evidentemente, tomé ciertas libertades: aislarte es distinto de privar o separar; sin embargo, preserva la relación semántica que sugiere la inseparabilidad de los seres humanos (una noción enunciada claramente en los versos 3 y 9), unidos por lazos de sangre, lenguas, aliento e historia.

En esta misma estrofa tenemos un caso ejemplar de cómo fue necesario "normalizar" la sintaxis en distintos momentos del poema. "Ek būṃd śoṇit kī tere", al inicio del quinto verso, sería literalmente "una / burbuja / sangre / de / tuya" y no responde necesariamente a la sintaxis estándar del hindi, a saber: tere śoṇit kī ek būṃd. Este tipo de anacolutos son comunes en este soneto y en la poesía hindi en general. Los únicos casos en que realmente intenté una inversión sintáctica en mi traducción fueron los versos 4, 10 y 13, amén de algunas elipsis verbales (versos 5 ,12 y 14), fenómeno que tampoco es inusual en la poesía hindi. Estimé que, de utilizar anacolutos, retruécanos, etcétera, en demasía, podría hacer sonar al poema como un soneto del barroco u otro estilo clásico; no como un poema moderno, tal y como opera el texto de Sharma. En otras palabras, di prioridad al metro y al patrón de rima por encima de otros recursos.

Por último, señalo un caso de pérdida. En el verso 13, antes de que el poeta inste de nuevo al destinatario a seguir su camino sin cejar, me encontré con una frase complicada, literalmente "La luz (dyuti) del día y el brillo (vidyut) en el borde de las alas de las aves se apagaron…". Aunque existe un juego fonético con dos sustantivos claves en el verso, la locución resulta demasiada larga. No tuve más remedio que sacrificar "el brillo en el borde de las alas" y hacer de día y aves los objetos del complemento nominal introducido por la preposición de: "la luz del día y las aves".

Espero que el lector estime los esfuerzos traductores que he realizado, pero sobre todo espero que pueda apreciar esta pequeña muestra de un importante representante de la poesía moderna en hindi. Sería deseable que se tradujera una mayor cantidad de esta tradición poética. Dejo aquí mi pequeño grano de arena.

Bibliografía consultada

BAJPEYI, Ashok. "Hindi: Problem of Adequacy and Relevance". *Indian Literature,* oct-dic 1996, vol. 9, no. 4, pp. 38-45.

BANTHIA, Kusum. "Sonnet (Hindi)". Encyclopaedia of Indian Literature, vol. 5. Mohan Lal, ed. Sahitya Akademi, 1992, pp. 4140-4141.

CHOUDHURI, Indra Nath. "Pradesa in Hindi Chayavad and After". *Indian Literature,* 1984 vol. 27, no. 2, pp. 56-66.

GAEFFKE, Peter. *Hindi Literature in the Twentieth Century*. Harrassowitz, 1978.

K. JHA, Subhash. *Lata Mangeshkar speaks about people who influenced her life*, 28 sept. 2013, disponible en: <http://www.bollywoodhungama.com/news/features/lata-mangeshkar-speaks-about-people-who-influenced-her-life>. [Consulta: 13 de octubre, 2016].

KAMAL, Arun. "Trilochan (1917-2007)". *Indian Literature,* vol. 52, no. 5 (247), 2008, pp. 19-22.

MIR, Raza y Ali Husain Mir. *Anthems of Resistance. A celebration of Progressive Urdu poetry.* Roli Books, 2006.

MOGHE, Shubhada Sudheer. "Kavi Narendra Sharma: Vyaktitva aur Kavitva ek Adhyayan (Poet Narendra Sharma: Study of personality and poetry)". Tesis, Shreemati Nathibai Damodar Thackersey Women's University, 1992.

OFFREDI, Mariola. "Poetry And Commitment: Change in post-1947 Hindi poetry as reflected in the works of Muktibodh (1917-1964) and Dhūmil (1936-1975)". *Indian Literature,* vol. 38, no. 1 (165), 1995 йил enero-febrero, pp. 133-157.

ORSINI, Francesca. "What Did They Mean by 'Public'? Language, Literature and the Politics of Nationalism". *Economic and Political Weekly,* vol. 34, no. 7, 1999, pp. 409-416.

RITTER, Valerie. *Kāma's Flowers. Nature in HIndi Poetry and Criticism, 1885-1925*. Suny Press, 2011.

SHAH, Lavanya. *Some flash-back*. 14 de diciembre de 2006. Disponible en: <http://antarman-antarman.blogspot.mx/2006/12/some-flash-back.html>. [Consulta: 13 de octubre, 2016].

________. *A Daughter remembers: Jyoti Kalash*. 22 de abril de 2013. Disponible en: <http://www.lavanyashah.com/2013/04/a-daughter-remembers-jyoti-kalash.html?m=1>. [Consulta: 13 de octubre, 2016].

SHARMA, Lakshminarayan. *Narendra Sharma aur unkā kāvya.* National Publishing House, 1967.

SHARMA, Narendra. "Saṃjh kā samdeś". 1943. Disponible en: Bhāratīya kāvya kā viśvakoś: <http://kavitakosh.org>. [Consulta: 13 de octubre, 2016].

________. "Saṃkalp".1943. Disponible en: Bhāratīya kāvya kā viśvakoś: <http://kavitakosh.org>. [Consulta: 13 de octubre, 2016].

________. *Miṭṭī aur phūl*, 2da. ed, 2002, Bharati Bhandar.

SHARMA, Narendra y Ravikant. "Cine-sangeet Indra ka ghora hai aur Akashvani uska samman karti hai!/Film Music is Lord Indra's Horse and Akashvani Respects It!". *BioScope*, vol. 3, no. 2, 2013, pp. 165–173.

"Some Prayogvadi Poems of Hindi". *Mahfil*, vol. 1, no. 2, 1963.

TEWARY, Vinod. "Basic Structure of Hindi Poetry. Part 1- Structural Units of a Poem". *Kaavyaalaya*. 4 abril 2013. Disponible en: <http://kaavyaalaya.org/hindipoetrystructure1>. [Consulta: 28 de noviembre, 2016].

________ y Vani, M. "Basic Structure of Hindi Poetry". 8 de mayo, 2013. Disponible en: <http://kaavyaalaya.org/hindipoetrystructure2>. [Consulta: 28 de noviembre, 2016].

TRILOCHAN & Raji Narasimhan. "Language of the People and the Language of Poetry". *Indian Literature*, vol. 52, no. 5 (247), sept-oct 2008, pp. 30-33.

YASHASCHANDRA, Sitanshu, E. V. Ramakrishnan y K. M. Sherrif. "Rejection is part of the creative process". *Indian Literature*, vol. 34, no. 2, 1991, pp. 25-38.

Índice

SEGUNDA PARTE: COMENTARIOS DE SONETOS
EN OTRAS LENGUAS TRADUCIDOS AL ESPAÑOL

Cánones y fugas, el soneto como ejercicio de traducción literaria: teoría y práctica fue realizado por la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM, se terminó de producir en marzo de 2019 en la Editora Seiyu de México S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la colección Heúresis con salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la fuente tipográfica Devaganari en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. El diseño de la cubierta fue realizado por Alejandra Torales M. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Edgar Piedragil Galván.

Este libro presenta un conjunto de ensayos que reflexionan sobre la cuestión de la traducción poética, cada uno de ellos encabezado por un soneto vertido al español desde una lengua extranjera. El volumen es producto del proyecto institucional de investigación *El soneto como ejercicio de traducción literaria: teoría y práctica*. El objetivo principal es servir como punto de partida al estudiante para la reflexión y la práctica de algunos de los problemas inherentes a la traducción de poesía.

Imagen en la cubierta y solapas: "Dante Gabriel Rossetti y Theodore Watts-Dunton" de Henry Treffry Dunn (1838-1899). Imagen del original invertida sobre el eje horizontal. Aguada y acuarela sobre lienzo (543 mm x 819 mm). En la pintura se aprecia a Rossetti leyendo pruebas de sonetos y baladas a Watts-Dunton, en el salón de dibujos de *Queen´s House*, ubicada en el número 16 *Cheyne Walk*, Londres, casa en la que vivió Rossetti algunos años a partir de 1862.

El retrato forma parte de las colecciones del *National Portrait Gallery* de Londres, Inglaterra.


9 786073 015936